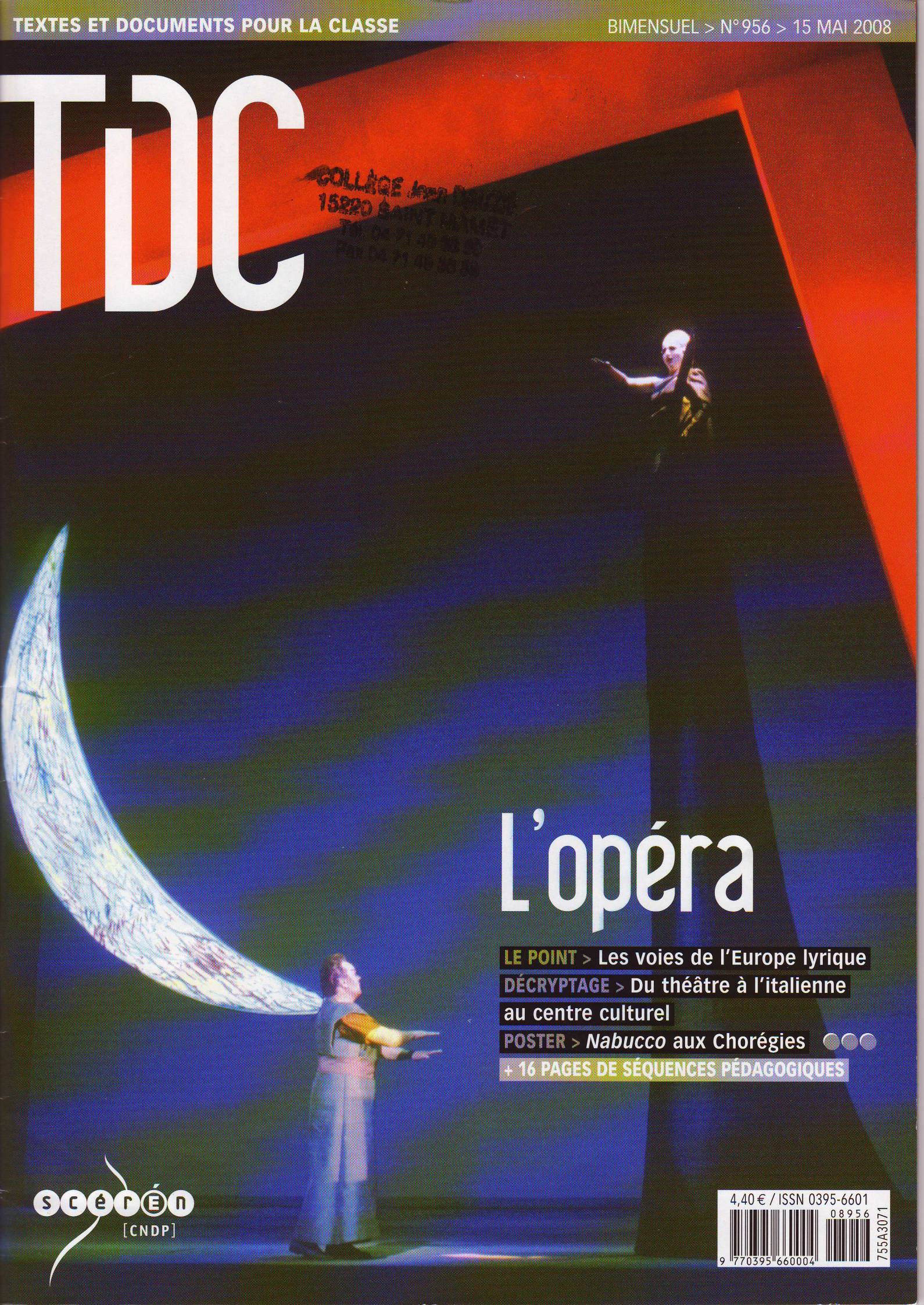
TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE
BIMENSUEL > N° 956 > 15 MAI 2008

TDC

COLLÈGE
15220



L'opéra

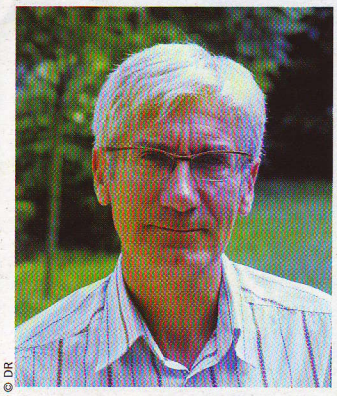
LE POINT > Les voies de l'Europe lyrique
DÉCRYPTAGE > Du théâtre à l'italienne au centre culturel
POSTER > *Nabucco* aux Chorégies
+ 16 PAGES DE SÉQUENCES PÉDAGOGIQUES

scéren [CNDP]

4,40 € / ISSN 0395-6601
08956
9 770395 660004 755A3071

Terra incognita

COLLÈGE Jean DAUZIÉ
15220 SAINT MAMET
Tél. 04 71 49 33 50
Fax 04 71 49 33 59



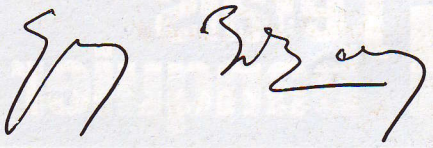
© DR

> GUY BELZANE, RÉDACTEUR EN CHEF

L'opéra est un paradoxe (vivant, c'est une autre affaire) : gros fournisseur de tubes et d'icônes, remplisseur de salles (que dis-je de salles… d'arènes, de stades), inépuisable matière de « muzak » et de sonneries de téléphones portables, il n'en reste pas moins réputé réservé à un cercle d'initiés, entre esthètes et jet-set. Rien d'étonnant à cela au fond : n'est-ce pas la grandeur et la misère de toute œuvre universelle que d'être à la fois vaguement connue de tous et profondément ignorée de chacun ? Qui ne sait par cœur deux ou trois vers de La Fontaine ou d'Hugo ? Qui a lu les *Fables* ou *Les Contemplations* ? Le genre se résume donc, pour la grande majorité, à ses morceaux de bravoure.

Voilà un art qui, il est vrai, semble aujourd'hui cumuler les handicaps : l'action n'y est pas précisément trépidante, les effets spéciaux demeurent rudimentaires, et les échanges se font dans une langue étrange, qui ne ressemble à rien de connu. Ajoutez à cela des conventions difficiles à avaler dans un monde qui ne jure que par le naturel (« un chanteur d'opéra, disait Henri Jeanson, c'est un type qui reçoit un couteau dans le dos et qui, au lieu de saigner, se met à chanter »). A-t-on assez ironisé sur le « coffre » de Violetta agonisante ! Cela dit, on connait des héros de jeux vidéo moins crédibles.

Certains metteurs en scène croient bien faire en « modernisant » le propos (un nazi par-ci, une rockeuse par-là… et cette rage étrange des protagonistes à se déshabiller pour un oui pour un non !). Ils n'est pas sûr qu'ils aient raison. On plaiderait volontiers, à rebours, pour la reconstitution fidèle et luxuriante des spectacles d'époque. Moins par révérence que par goût des voyages. Au moment où les excursions géographiques se compliquent et se banalisent à la fois, les déplacements dans le temps se révèlent une source de plaisirs intarissable. Là réside peut-être le nouvel exotisme. Des fastes baroques aux ors Second Empire… dépaysement assuré.



TDC

Directeur de la publication Patrick Dion
Rédacteur en chef Guy Belzane
Adjointe au rédacteur en chef Annette Lambotin
Assistante d'édition Sylvie Gendrot
Rédaction Marielle Chevallier, Corinne Denailles, Christiane Rebattet, Christiane Yamada-Pédersen
Révision Anne Dartigues, Benoît Selleron
Iconographie Jeanne Morcellet, *Pierre Philippon*
Secrétariat Corinne Saujot

Atelier graphique A.M.G., Nadine Dupalu, Annik Guéry

DIRECTION COMMERCIALE Philippe Hoang-Van, directeur Catherine Rastier catherine.rastier@cndp.fr Téléport 1 @ 4 – BP 80158 86961 Futuroscope Cedex

RENSEIGNEMENTS SCÉRÉN-CNDP Abonnement Tél. 03 44 62 43 98 Fax 03 44 12 57 70 abonnement@cndp.fr

CONCEPTION Agence 154 56, rue de Londres 75008 Paris Tél. 01 53 04 40 00
Création et direction artistique *Claire Salais* Tél. 06 84 23 59 22

RÉGIE PUBLICITAIRE Mistral Média
Directeur commercial Luc Lehéricy

Directeur de publicité David Bichot 365, rue de Vaugirard 75015 Paris Tél. 01 40 02 99 00 Fax 01 40 02 99 01

IMPRIMERIE Jouve 11, bd de Sébastopol 75001 Paris

Papier 100 % recyclé

DC est une publication du SCÉRÉN-CNDP Téléport 1 @ 4, BP 80158 86961 Futuroscope Cedex Tél. 05 49 49 78 09

TDC Rédaction 31, rue de la Vanne 92541 Montrouge Cedex Tél. 01 46 12 83 20 Fax 01 46 12 84 26 tdc@cndp.fr

Les textes cités dans *TDC* le sont à titre documentaire : les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue. Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. *© SCÉRÉN-CNDP 2008*
Dépôt légal mai 2008

UNE
La Flûte enchantée. Opéra de W. A. Mozart, 1791. Mise en scène de Robert Wilson à l'Opéra Bastille en 2004. © Philippe Coqueux/Specto

CE NUMÉRO A ÉTÉ COORDONNÉ PAR Cécile Reynaud

ONT COLLABORÉ À CE DOSSIER Mathias Auclair, Pierre Cortot, Marie-Christine Cuvelier, Bernard Foccroulle, Pauline Girard, Hélène Jarry-Personnaz, Hervé Lacombe, Antoine Mignon, *Michel Noiray,* Cécile Reynaud

L'opéra

COLLÈGE Jean DAUZIÉ
15220 SAINT MAMET
Tél. 04 71 49 33 50
Fax 04 71 49 33 59

© PHOTO PHILIPPE COQUEUX/SPECTO/ADAGP, PARIS 2008

▲ *Juliette ou la Clé des songes.* **Opéra de Bohuslav Martinu, 1938. Mise en scène de Richard Jones à l'Opéra Garnier en 2002.**

06/11 **LE POINT**
Les voies de l'Europe lyrique

12/13 **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**
Un genre bien vivant

14/17 **DÉCRYPTAGE**
Du théâtre à l'italienne au centre culturel

18/19 **MUSICOLOGIE**
Grandeur et servitude du livret d'opéra

20/21 **INTERVIEW**
«Toucher un public exclu de l'opéra»

22/24 **MUSICOLOGIE**
Prima la musica e poi le parole?

25/28 **POSTER**
Nabucco aux Chorégies

29 **L'ESSENTIEL**

30/45 **PÉDAGOGIE**

ÉDUCATION MUSICALE 3e
Découvrir l'opéra avec *Faust* de Gounod

FRANÇAIS 2de-1re
La trilogie de Beaumarchais : du théâtre à l'opéra

46/47 **SUR LA TOILE**
Scènes virtuelles

48 **RESSOURCES**

50 **ABONNEMENT**

L@NGUES EN LIGNE ITALIEN

Pistes pédagogiques à consulter ou à télécharger

www.cndp.fr/pedagogie/languesenligne

La collection « l@ngues_en_ligne » est destinée à accompagner le plan de rénovation de l'enseignement des langues. Elle propose, en complément de chaque numéro de *TDC*, des dossiers pédagogiques en ligne gratuits, adaptés aux niveaux école, collège et lycée.

Les voies de l'

Né en Italie à la fin de la Renaissance, l'opéra se développe sous des formes variées – comique, bouffe, *seria* – jusqu'au XIXe siècle qui voit son apogée.

> PAR CÉCILE REYNAUD, CONSERVATEUR À LA BNF (DÉPARTEMENT DE LA MUSIQUE)

En France, le terme «opéra» désigne, à la fin du XVIIe siècle, selon la définition qu'en donne en 1694 la première édition du *Dictionnaire de l'Académie*, une «pièce de théâtre en musique, accompagnée de machines et de danses». Presque deux siècles plus tard, le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse précise : «De l'italien *opera*, œuvre, mot emprunté au latin», avant de poursuivre : «Grand poème dramatique en musique, sans dialogue parlé ; poème dramatique en musique en général.»

Un genre nouveau venu d'Italie. C'est traditionnellement en Italie qu'on fait naître l'opéra, au tournant des XVIe et XVIIe siècles, à Florence et à Mantoue, au sein des cours ducales des Médicis et des Gonzague. Si le mot vient bien de l'italien, les œuvres théâtrales chantées prirent à leurs débuts d'autres appellations variés : *favola* (fable), *opera scenica*, *tragedia musicale*, *opera tragicomica musicale*, *dramma musicale*. En fin de compte, c'est l'expression *dramma per musica* (drame destiné à être mis en musique) qui servit le plus couramment, autour de 1630, à désigner ce nouveau genre.

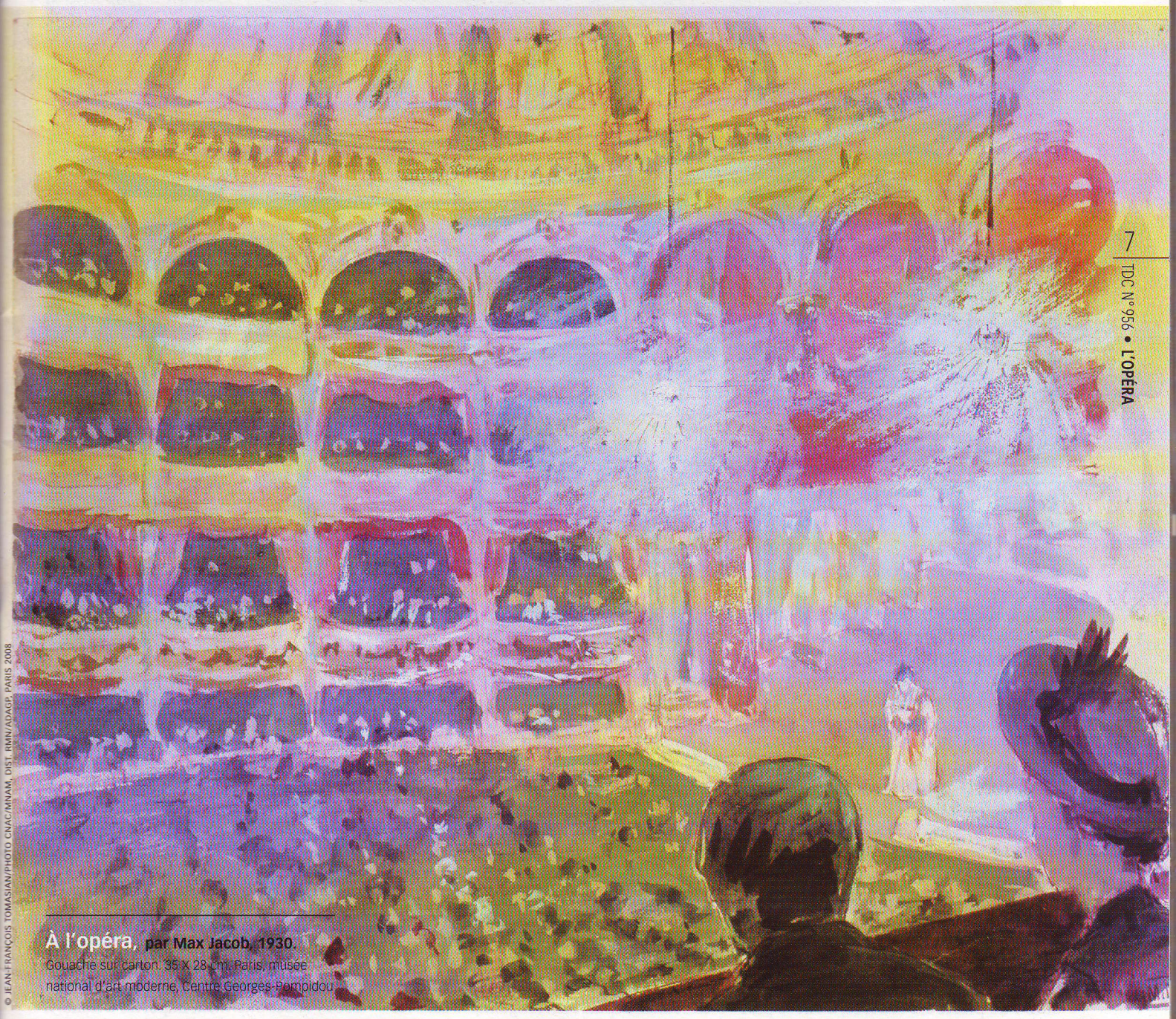
FLORENCE VOIT ÉCLORE LES PREMIERS OPÉRAS

Si l'intervention de la musique dans des pièces de théâtre n'est pas alors en elle-même une chose nouvelle, le genre musical et littéraire qui est en train d'éclore apparaît dans un contexte de réflexions érudites sur la musique grecque antique d'une part (quelle était la part de la musique dans les représentations théâtrales grecques ?) et, d'autre part, sur les rapports entre le texte et la musique. Autour du comte Giovanni de' Bardi à Florence se constitue vers 1575 une *camerata* (association de lettrés et de musiciens). Les lettres échangées entre ses membres (en particulier Vincenzo Galilei, Girolamo Mei et le comte Bardi) témoignent entre autres d'une réflexion sur la complexité de la polyphonie contemporaine (notamment celle du madrigal), obstacle, selon eux, à la compréhension des textes littéraires, et contraire au respect de leur prosodie. Quelle nouvelle forme musicale serait capable de transmettre aux auditeurs les textes dans leur limpidité ? Comment rendre un dialogue entre deux personnages et retrouver la puissance ainsi que l'intensité musicales des premiers drames chantés ? Il fallait pour cela sortir de la forme du madrigal et inventer un «style» nouveau, que l'on appela alors le *stile recitativo*, ou *stile moderno*, ou encore *stile rappresentativo*. De quoi s'agissait-il ? D'inventer une manière de chanter qui, par sa parenté avec le langage parlé, permettrait une meilleure compréhension, une meilleure expression du drame représenté. L'abandon de la polyphonie devait aussi rendre possible l'émergence de voix solistes et, par là, permettre de donner corps à des personnages.

Mais les premiers opéras italiens vont aussi chercher leur origine dans la tradition de genres littéraires dramatiques où la musique avait coutume de se glisser : les *intermedi*, divertissements musico-dramatiques qui pouvaient être joués à la fin de chaque acte d'une pièce théâtrale, à la Renaissance et à l'époque baroque. Les *intermedi* de *La Pellegrina* sont peut-être les plus célèbres en cette fin de XVIe siècle : somptueux tableaux vivants, entremêlés de musique instrumentale, de danse, de solos de chant et de chœurs, ils furent donnés pendant les entractes de cette comédie de Girolamo Bargagli, jouée pour le mariage de Ferdinand Ier de Médicis avec Christine de Lorraine en 1589. Cette œuvre collective rassemblait les noms de presque tous les premiers auteurs d'opéras en Italie : Ottavio Rinuccini et le comte Bardi avaient notamment écrit les textes, Jacopo Peri, Emilio de' Cavalieri et Giulio Caccini la musique. Si la polyphonie traditionnelle était de mise dans ces six *intermedi*, on put y entendre plusieurs *arie* (airs) monodiques, caractéristiques du nouveau style *recitativo*, et semblables à ceux que Claudio Monteverdi allait inclure dans son *Orfeo* en 1607.

Divertissements de cour à Florence et à Mantoue. Dès lors, Florence voit éclore les premiers opéras, dans leur nouveau style, comme *Dafne* de Rinuccini, Peri et Jacopo Corsi, qui ne fut jamais publié, mais dont les récitatifs qui nous sont parvenus témoignent de sa contribution à l'essor du genre. Ces premières œuvres favorisent les sujets pastoraux, qui dépeignent un monde où la musique semble naturelle : le mythe d'Orphée et Eurydice en est donc l'un des thèmes de prédilection. Pour le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis est donnée l'*Euridice* de Peri, au Palazzo Pitti de Florence, en 1600, tandis que le même sujet donne lieu à une composition, la même année, sur le même livret de Rinuccini, par Caccini ; les deux œuvres sont publiées également en 1600, et sont contemporaines de ●●●

Europe lyrique



À l'opéra, par Max Jacob, 1930.
Gouache sur carton. 35 x 28 cm. Paris, musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou

© JEAN-FRANÇOIS TOMASIAN/PHOTO CNAC/MNAM, DIST. RMN/ADAGP, PARIS 2008

La « querelle des Bouffons » éclata en 1752

© JOSSE/LEEMAGE

Atys. Opéra de Jean-Baptiste Lully, 1676. « Le palais du temps », décor du prologue. Paris, musée Carnavalet.

la *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (*Représentation de l'âme et du corps*), le drame musical sacré – romain, lui – de Cavalieri.

La cour de Mantoue, avec le compositeur Claudio Monteverdi, connaît aussi, à la même époque, sa vogue de l'opéra, et les discussions érudites qui s'y tiennent autour du style nouveau (en particulier la controverse sur le madrigal, qui oppose le chanoine Artusi et Monteverdi, autour de 1600) n'ont rien à envier à celles de Florence. La *seconda prattica* (deuxième pratique, par opposition à l'écriture polyphonique traditionnelle), nom que prend dans cette discussion le style moderne, a pour enjeu, à Mantoue aussi, l'émergence du chant soliste. Elle aboutit à la composition de plusieurs œuvres, dont la plus importante est l'*Orfeo* de Monteverdi, sur un livret d'Alessandro Striggio. Suivront *Arianna*, œuvre presque entièrement perdue, et, plus tard, *Il ritorno d'Ulise in patria* (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*) en 1639 et *L'incoronazione di Poppea* (*Le Couronnement de Poppée*) en 1641-1642. L'*Orfeo* est une œuvre plus libre peut-être que ses sœurs florentines, dotée d'un récitatif moins contraignant, entrecoupé de chants et de danses. Les refrains, les strophes, l'usage de structures symétriques, accompagnées d'un orchestre plus important, viennent alléger la raideur des premiers récitatifs des opéras toscans.

La naissance de l'opéra français. Comme en Italie, les pièces théâtrales dans lesquelles intervient la musique existent en France depuis bien longtemps : dans les drames liturgiques médiévaux, mais aussi dans des drames en langue vernaculaire, comme le *Jeu de Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, dès 1280. L'ancêtre le plus proche de l'opéra en France est peut-être le « ballet de cour », genre longtemps en vogue à la cour de France depuis le règne d'Henri III jusqu'à celui de Louis XIV, lui-même parent des « entremets » de la cour des ducs de Bourgogne (des pantomimes avec chœurs et danses), des fêtes de la cour des Valois (et particulièrement de Charles IX et d'Henri III, entre 1560 et 1589) et des *intermedi* importés d'Italie. Il

se compose de récits déclamés ou chantés, de passages en vers, d'«entrées» (groupes de danses unifiées par un sujet) et pour finir d'un «grand ballet». Le plus important (après le *Ballet polonais* de 1573, commandé à Balthasar de Beaujoyeux par Catherine de Médicis pour honorer les ambassadeurs polonais) fut *Circé, ou le Balet comique de la Royne*, représenté en 1581 pour les célébrations du mariage du duc de Joyeuse avec la sœur de la reine, Marguerite de Vaudemont. Pour la première fois dans un ballet de cour, et peut-être sous l'influence des règles édictées par l'Académie de poésie et de musique d'Antoine de Baïf, poésie (avec Nicolas Filleul de La Chesnay), musique (avec Lambert de Beaulieu et Jacques Salmon), danse et décor contribuaient à une même unité d'action dramatique, ici la destruction du pouvoir de Circé.

Le lien, toutefois, entre ces formes musico-dramatiques et l'opéra tel qu'il se développe en France autour de 1650 n'est peut-être pas si direct. L'influence artistique italienne sous laquelle le cardinal de Mazarin place la cour française reste l'explication la plus déterminante : entre 1645 et 1662 le public parisien peut entendre six opéras italiens, dont deux ont été écrits expressément pour la cour française : *Orfeo* de Luigi Rossi en 1647 et *Ercole amante* (*Hercule amoureux*) de Francesco Cavalli en 1662. Si ces représentations laissèrent des traces importantes dans la facture du jeune opéra français (où l'on retrouve par exemple la caractéristique d'un drame chanté d'un bout à l'autre), celui-ci pourtant allait bientôt s'inventer des traits nationaux qui seraient, pour les deux cents ans à venir et au-delà, l'enjeu des «querelles» opposant goût français et goût italien dans le domaine de l'opéra.

Lully et l'Académie. Cette période de l'éclosion de l'opéra français, qui voit l'épanouissement de la «tragédie lyrique» et trouve son apogée dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, ne peut être décrite sans s'arrêter sur deux points principaux : une institution bien française, l'Académie royale de musique, et un homme, Jean-Baptiste Lully. L'Académie (nommée d'abord «Académie d'opéra») fut fondée en 1669 par Louis XIV afin de diffuser l'opéra français à Paris et dans les villes françaises : d'abord confiée à Pierre Perrin, son «privilège» fut racheté à vie par Lully en 1672, ce qui assurait à son théâtre l'exclusivité des représentations de drames musicaux en langue française. L'«Opéra» fut installé au Palais-Royal, le théâtre de Molière, après la mort de celui-ci, en 1673. La vente du privilège fut négociée à partir de 1684 avec des entrepreneurs de province, à Marseille, Lyon, Rouen, Lille et Bordeaux, qui ouvrirent à leur tour des maisons d'opéra. L'Académie joua un rôle essentiel dans la création d'un style national et c'est à Lully, «surintendant de la musique», qu'en revient la constitution.

Avec Philippe Quinault, son librettiste, Lully (auteur avec Molière de plusieurs comédies-ballets) parvint à élaborer un genre musical nouveau où l'on retrouvait aussi bien les styles musico-dramatiques à la mode (le merveilleux, un ballet très élaboré) que les caractéristiques du théâtre français, et en particulier de la tragédie, qui donne son nom à sa cadette musicale, la «tragédie lyrique». Ses personnages de haut rang, issus de la mythologie, comme dans *Atys* d'après *Les Fastes* d'Ovide, en 1676, ou des romans de chevalerie, comme dans *Armide*, d'après *La Jérusalem délivrée* du Tasse, en 1686 répondent à ceux de la tragédie classique. Les cinq actes reflètent la structure de la tragédie, et la technique du «récitatif», cette manière de chant qui se rapproche beaucoup de la parole, «déclamation en musique où le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur», comme la définit Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* en 1768, permet aux dialogues d'être clairement articulés et, qui plus est, de répondre à la règle de la vraisemblance.

L'«OPÉRA» FUT INSTALLÉ AU PALAIS-ROYAL

Querelles esthétiques. La mort de Lully en 1687 n'interrompit pas l'essor de la tragédie lyrique : l'édition de ses œuvres, commencée dès 1679, assura une longévité à ce répertoire désormais national. Après lui, Pascal Collasse, André-Cardinal Destouches, Henry Desmarets, André Campra et Marin Marais en assurèrent la continuité. Mais c'est à Jean-Philippe Rameau qu'il faut attribuer les évolutions principales de la tragédie lyrique. S'il la pratiqua avec prédilection (*Hippolyte et Aricie* en 1733, *Castor et Pollux* en 1737, *Dardanus* en 1739, *Zoroastre* en 1749, ou encore *Les Boréades* en 1764), il créa aussi des tragédies-ballets (comme *Les Indes galantes* en 1735 ou *Les Fêtes d'Hébé* en 1739). C'est notamment dans sa conception des récitatifs que Rameau imprima sa marque : alors que ceux de Lully étaient strictement conçus pour rendre compte de la prosodie théâtrale, Rameau y introduisit davantage de naturel, ménageant silences et hésitations pour coïncider au mieux avec l'expression psychologique des personnages, et son récitatif se rapprocha progressivement de l'*arioso*. Cette évolution stylistique provoqua en son temps des oppositions entre lullystes et ramistes, préludes à d'autres querelles musicales.

La tragédie lyrique, genre national, se trouva en effet au cœur d'importants débats esthétiques, littéraires et musicaux, qui prirent pour objet l'opposition entre la musique française et la musique italienne. Le plus important, la «querelle des Bouffons», éclata en 1752, au lendemain de représentations, à l'Académie royale de musique, de l'*opera buffa* de Pergolèse *La serva padrona*, par une troupe italienne (les Bouffons). Ces représentations signalaient le déclin de l'Opéra (dont le privilège aurait dû interdire de voir monté ●●●

Costume pour *Les Indes galantes*. Opéra de Jean-Philippe Rameau, 1761.

© COSTA/LEEMAGE

Au début du XVIIIe siècle éclôt l'opera seria

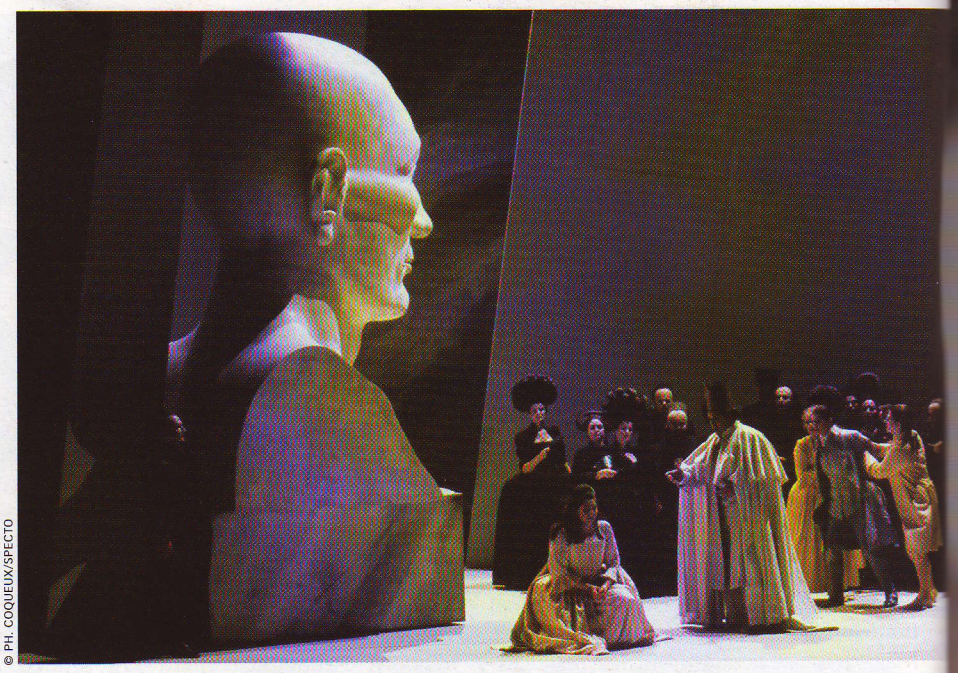
un spectacle en langue italienne). L'opinion du public parisien se divisa alors, dans des conflits qui prirent des tournures politiques, entre défenseurs de l'opéra italien (qui occupaient à l'Opéra le «coin de la Reine») et de l'opéra français («le coin du Roi»), et les grands noms de la philosophie française prirent parti, notamment le baron d'Holbach, Frédéric Melchior Grimm, Denis Diderot et Jean-Jacques Rousseau. Ce dernier écrivit en 1753 sa célèbre «Lettre sur la musique française», dans lequel il s'en prenait au traitement musical de la langue française et aux traits du récitatif propre à la tragédie lyrique.

Opéra-comique et *opera seria*. Les représentations d'*opere buffe* italiens à Paris favorisèrent le développement de l'opéra-comique en France. Ce terme désignait, au début du XVIIIe siècle, des spectacles forains ainsi que ceux du Théâtre-Italien : comédies parlées entrecoupées de musique vocale. De tels spectacles mixtes, mêlant théâtre parlé et chanté, existaient déjà en France, comme l'attestent par exemple les comédies-ballets de Molière et Lully. Ils étaient le plus souvent parodiques et se fondaient sur la reprise d'airs connus auxquels on adaptait de nouvelles paroles. Peu à peu, une musique originale s'introduisit dans ce genre avec la «comédie mêlée d'ariettes» et, grâce également aux Bouffons d'Eustacchio Bambini de passage à Paris en 1752-1754, l'opéra-comique, dont les thèmes et les décors illustraient la vie quotidienne, devint le lieu d'une véritable création musicale, illustrée en France par François-André Danican Philidor, François Joseph Gossec ou André Ernest Modeste Grétry.

En Italie, au début du XVIIIe siècle, éclôt un genre qui va s'étendre bientôt à l'Europe entière : l'*opera seria* (terme qui remplace celui de *dramma per musica*), cela sous l'influence des théories développées à Rome par l'Accademia dell'Arcadia, en particulier le poète Metastasio (Pietro Trapassi), grand librettiste d'*opere serie*. Sous l'influence peut-être de la tragédie française classique, y sont prônés l'unité d'action, un nombre réduit de personnages, des sujets de préférence historiques et l'abandon du merveilleux. L'*aria* (souvent *da capo*, c'est-à-dire avec reprise) se développe au détriment du récitatif traditionnel, mettant ainsi au centre l'art virtuose du chant soliste. Si Antonio Vivaldi, Leonardo Leo, Giovanni Baptista Pergolesi ou encore Nicola Porpora développent l'*opera seria* en Italie, au cours de la première moitié du siècle, les cours étrangères assistent aussi à son épanouissement : Georg Friedrich Haendel, compositeur d'origine allemande, donne à Londres entre 1711 et 1741 plus de trente œuvres, dont *Jules César* et *Tamerlan*. Johan Adolf Hasse, autre compositeur d'origine allemande, devient en Italie et dans les pays de langue allemande l'incarnation de l'*opera seria*, par ses collaborations avec le librettiste Metastasio.

L'ARIA MET AU CENTRE L'ART VIRTUOSE DU SOLISTE

Mais le goût de la virtuosité vocale poussée à l'extrême, au détriment de l'expression dramatique, allait amener une volonté de réforme, à l'instigation de trois personnalités : le compositeur Christoph Willibald Gluck, dans la préface de son opéra *Alceste* (1767), réclame l'abandon du *bel canto* et de l'*aria da capo* et la soumission de la composition musicale au drame ; son librettiste Ranieri Calzabigi est sans doute également à l'origine de cette réflexion ; quant au théoricien Francesco Algarotti, il développe ses idées sur le drame et la musique dans son *Saggio sopra l'opera in musica*, en 1755. L'opéra de Gluck *Orfeo ed Euridice*, donné en 1762 à Vienne, peut être considéré comme l'œuvre emblématique de cette volonté de renouvellement. Les *opere serie* de Mozart (*Idoménée* en 1781, *La Clémence de Titus* en 1791) témoignent de l'évolution réclamée et entamée par Gluck et du primat de la conception dramatique sur le goût pour la virtuosité vocale. Et les opéras du jeune Gioacchino Rossini (*Tancredi* en 1813 et *Otello* en 1816), caractérisés par le rôle important de l'orchestre et des chœurs et la réduction du nombre des *arie*, constitueront comme une transition entre le vieil *opera seria* et le futur drame romantique.



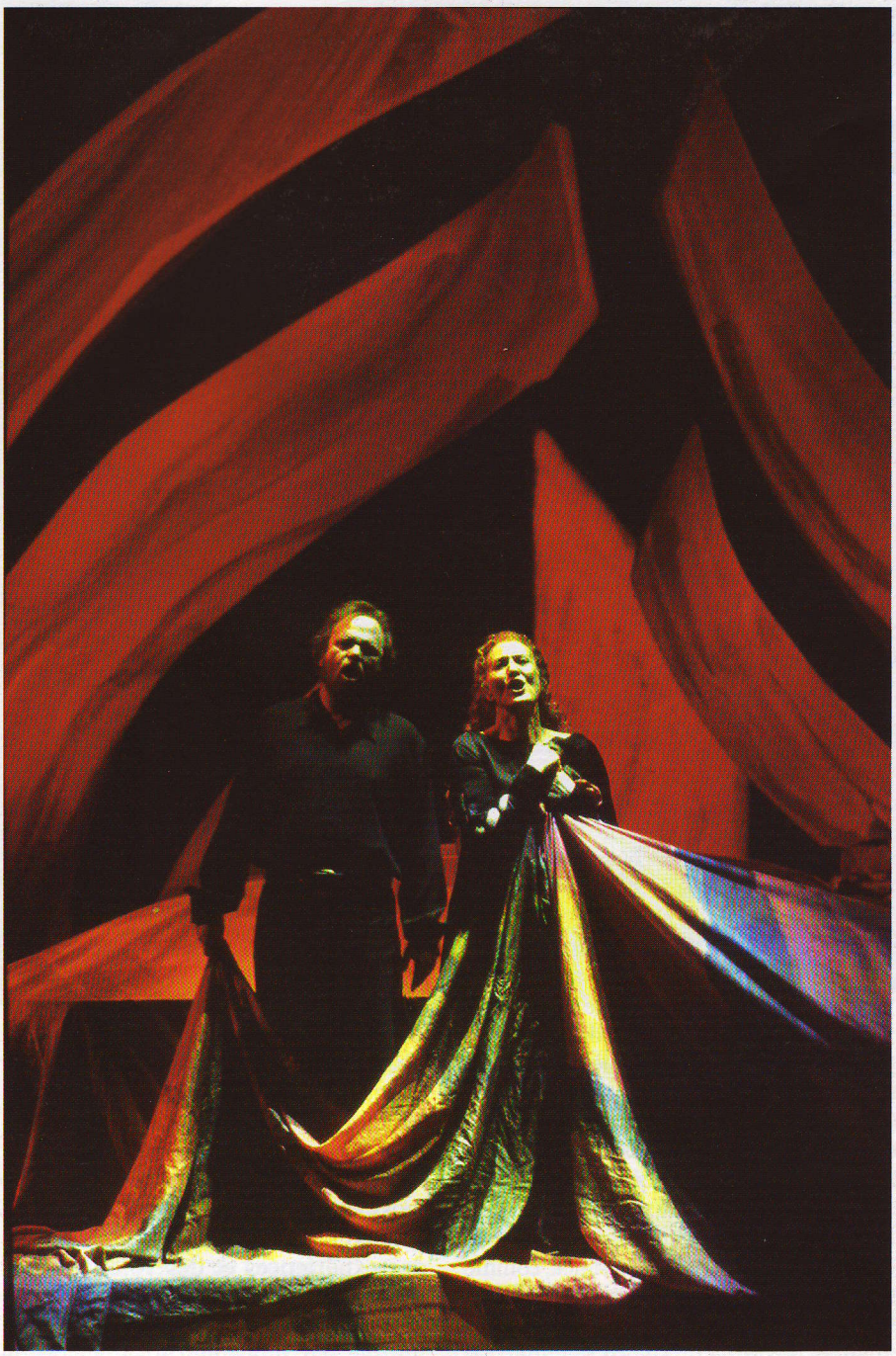
© PH. COQUEUX/SPECTO

▲ ***La Clémence de Titus.*** **Opéra de W. A. Mozart, 1791. Mise en scène de Willy Decker à l'Opéra Garnier, 1999.**

▶ ***Tristan et Isolde.*** **Opéra de Richard Wagner, 1865. Mise en scène de Wolfgang Schmitt et Anne Evans à l'Opéra Bastille, 1998.**

Expansion et évolution. Le XIXe siècle voit le répertoire d'opéra se diffuser largement à travers le monde. Les représentations d'œuvres lyriques étaient cantonnées à l'Europe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle ; les productions lyriques, italiennes notamment, se font désormais connaître dans le monde entier, avec Rossini, au début du siècle, ou Verdi, vers la fin.

Les premières décennies voient aussi Paris s'affirmer comme capitale de l'opéra et l'esthétique lyrique française étendre son influence. La réforme des théâtres voulue par Napoléon définit strictement les attributions de chaque maison d'opéra, limitées à huit dans la capitale, dont les principales sont l'Opéra, le Théâtre-Italien,



© PHILIPPE COQUEUX/SPECTO

l'Opéra-Comique et, plus tard, le Théâtre-Lyrique et les Bouffes-Parisiens (la compagnie d'opérette d'Offenbach). Car Paris attire les musiciens européens : Rossini s'y installe et Giacomo Meyerbeer, venu de Berlin, fait la gloire de l'Opéra de Paris avec le librettiste Scribe, portant à son apogée un genre que Luigi Cherubini et Étienne Nicolas Méhul, puis Gaspare Spontini (*La Vestale* en 1807, *Fernand Cortez* en 1809) ont déjà mis en œuvre : le « grand opéra ». Dans ces œuvres où l'histoire héroïque prévaut sur la mythologie, un orchestre important, de larges masses chorales, un ballet, une écriture vocale déclamatoire mêlée à des airs ou à des romances concourent à offrir au public une représentation des plus spectaculaires. Depuis Daniel-François-Esprit Auber, Rossini (*Guillaume Tell*, 1829), Fromental Halévy (*La Juive*, 1835) et Meyerbeer (*Robert le Diable*, 1831 ; *Les Huguenots*, 1836 ; *Le Prophète*, 1849), jusqu'à Charles Gounod, Jules Massenet ou Camille Saint-Saëns, ces compositeurs, parisiens sinon français, contribuent au développement du grand opéra à la française qui va influencer les compositeurs majeurs du XIXe siècle, puis-que Giuseppe Verdi et Richard Wagner voudront passer par l'Opéra de Paris, avec *Les Vêpres siciliennes* pour le premier et *Tannhäuser* pour le second.

Cependant, le grand opéra n'est pas non plus l'unique genre dans lequel se produisent les compositeurs majeurs du siècle, puisque Hector Berlioz, par exemple, n'en produira qu'un seul, *Les Troyens* (1863), exploitant également les autres genres connus (l'opéra-comique, avec *Béatrice et Bénédict* en 1862), ou en inventant même d'autres, comme l'« opéra de concert », avec *La Damnation de Faust* (1846).

Si les différences fondamentales entre les genres nationaux, qui avaient fait les beaux jours des querelles du XVIIIe siècle, s'estompent, la période suivante est aussi celle de l'éclosion des nationalismes : les opéras en langue vernaculaire se développent, par exemple en Russie avec Mikhaïl Glinka, ou dans les pays tchèques avec Bedrich Smetana. En Allemagne, au XVIIIe siècle s'était développé le *Singspiel*, sorte d'équivalent germanique du *dramma per musica*, avec un mélange de moments chantés et parlés. Mozart avec *L'Enlèvement au sérail* (1782) ou *La Flûte enchantée* (1791), ou Carl Ditters von Dittersdorf avec, par exemple, *Le Médecin et l'Apothicaire* (1786) donnèrent ses lettres de noblesse à ce genre à la fin du siècle, avant que celui-ci n'entre en concurrence avec des œuvres de dimensions plus importantes, appelées *Romantische Oper*, telles que le *Freischütz* (1821) ou *Euryanthe* (1823) de Carl Maria von Weber.

La fin du XIXe siècle voit se diffuser en Europe l'influence de Wagner et de son esthétique, soutenue par ses écrits et par l'importance institutionnelle du Festspielhaus de Bayreuth, théâtre construit exclusivement pour les représentations de ses œuvres et qui ouvrit en 1876 avec le cycle de la *Tétralogie*. La notion d'œuvre d'art « totale » pour la perfection de laquelle fusionnaient tous les arts, littérature, musique, peinture, mise en scène, est certes propre à Wagner. Mais elle n'aurait sans doute pas vu le jour sans l'influence de l'opéra à la française, dans lequel musique et texte étaient travaillés en vue d'une union intime, et de l'opéra romantique allemand, défini par Weber et Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann comme le lieu de réalisation de la fusion des arts. ●

SAVOIR +

- BERTELÉ Antonio, TARDIF Jean-Pierre. *Dictionnaire chronologique de l'opéra.* Paris : LGF, 1986. (coll. Livre de poche).
- DULAC Philippe (sous la dir. de). *Inventaire de l'opéra.* Paris : Encyclopœdia Universalis, 2008.
- KOBBÉ Gustave. *Tout l'opéra, de Monteverdi à nos jours,* Paris, Robert Laffont, 1993 (coll. Bouquins).
- LEIBOWITZ René. *Histoire de l'opéra.* Paris : Buchet Chastel, 1996 (coll. Musique).

Un genre bien vivant

Après la révolution wagnérienne, apparemment indépassable, l'opéra a su, au cours du XXe siècle, renouveler et diversifier ses formes, et pénétrer des cultures qui l'ignoraient.

> PAR HERVÉ LACOMBE, MUSICOLOGUE, PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE RENNES-II

L'opéra du XIXe siècle s'accomplit dans les créations de Verdi et de Wagner. Cependant, l'influence des deux géants sur l'histoire du théâtre lyrique et l'impact de leurs œuvres sur la culture européenne n'ont rien de comparable. En effet, Wagner offre un système dramaturgique et des procédés d'écriture, toute une théorie largement explicitée dans de nombreux écrits et, plus globalement encore, une vision du monde dont l'influence est sans équivalent dans la sphère de l'art et de la littérature. Aucun musicien ne semble avoir touché si profondément le monde des idées. L'un des grands défis à relever au tournant des XIXe et XXe siècles est bien celui d'un dépassement, ou plus simplement d'une mise à distance de Wagner. L'opéra du XXe siècle ne réussit une véritable percée qu'à partir d'une succession de ruptures, que ce soit dans le sujet, dans la technique compositionnelle, dans le langage musical, dans la dramaturgie, ou dans le rôle qu'il joue au sein de la société. Les apports extérieurs à la tradition savante occidentale (comme le jazz et un certain folklore) ont été particulièrement efficaces pour ouvrir une brèche dans l'édifice et laisser circuler un souffle nouveau.

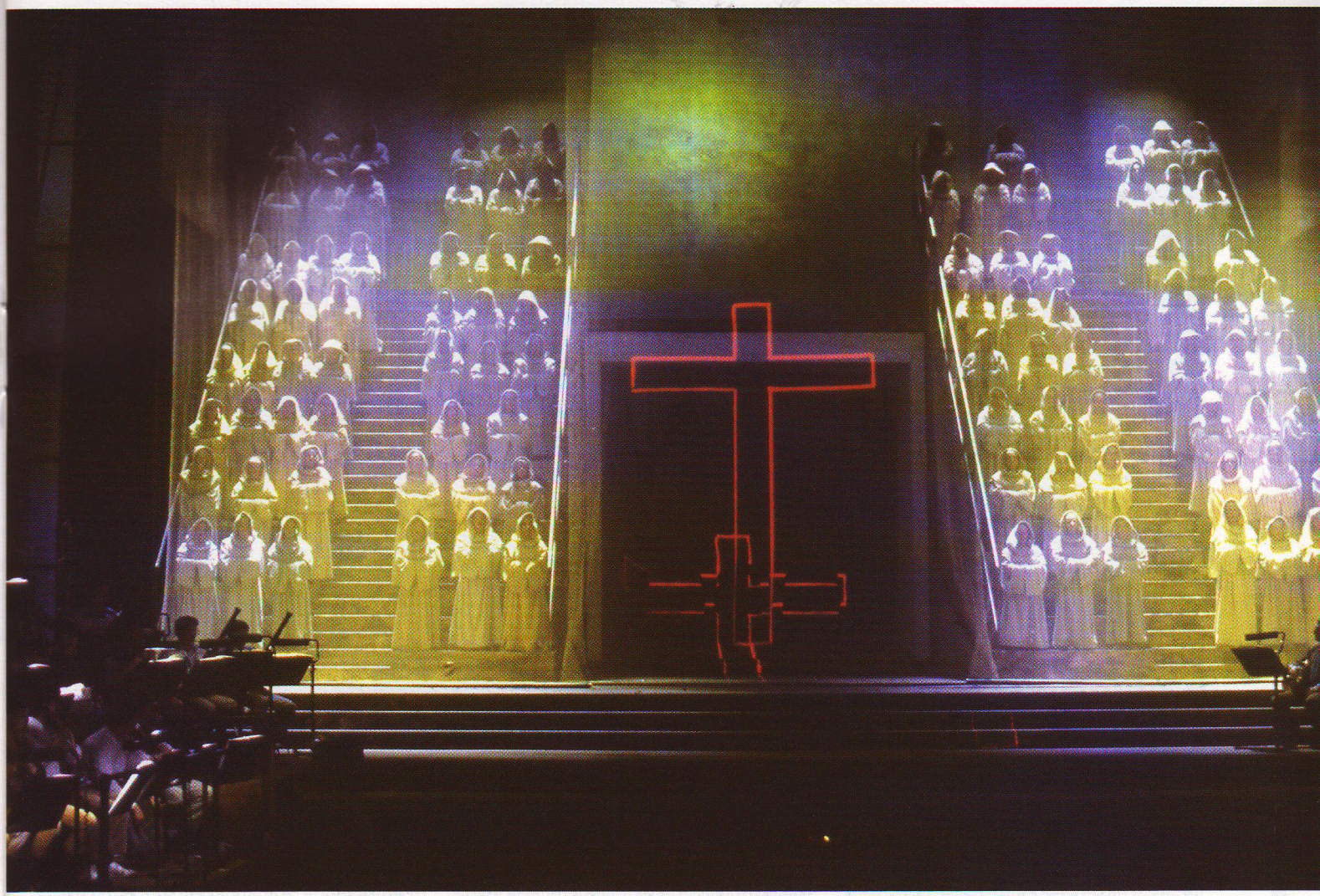
Dépasser Wagner. Comment faire, lorsqu'on vient après Wagner, pour ne pas se borner à être un « suiveur » ? Claude Debussy répond très précisément en considérant le maître de Bayreuth comme le terme du XIXe siècle et non comme le point de départ d'une ère nouvelle. Il s'en explique dans un article dont la dernière formule est restée célèbre : « Sans nier son génie, on peut dire qu'il avait mis le point final à la musique de son temps à peu près comme Victor Hugo engloba la poésie antérieure. Il fallait donc chercher *après* Wagner et non pas *d'après* Wagner. » Créé à Paris, à l'Opéra-Comique, en 1902, après plus de dix ans de maturation, *Pelléas et Mélisande* accomplit cette rupture, même si l'on y trouve des procédés hérités de Wagner (comme la technique du leitmotiv). Point de dieux ni de mythologie, mais des êtres qui ont du mal à exister (Mélisande meurt en s'effaçant du monde) ; point de héros au verbe haut, de chant vaillant surhumain, mais un flux vocalique qui se modèle sur la parole parlée, ses hésitations et sa courbe tout en nuances ; point d'exhibition, mais au contraire un sens du mystère et du silence où les choses et les êtres semblent se perdre.

« CHERCHER *APRÈS* WAGNER ET NON PAS *D'APRÈS* WAGNER »

De nouveaux rapports entre texte et musique. Autre innovation : le texte que Debussy met en musique n'est pas le fait d'un librettiste, ni le fruit de son propre travail (à la manière de Berlioz et de Wagner, qui ont voulu imposer la figure nouvelle du poète-compositeur), mais la reprise presque littérale d'une œuvre préexistante. Il met en musique, avec de légères modifications, une pièce de Maurice Maeterlinck, comme Alban Berg compose (mais en travaillant davantage l'adaptation) son *Wozzeck* (1925) d'après le drame de Georg Büchner, ou comme Francis Poulenc coule sa musique sur les *Dialogues des Carmélites* (1957) de Georges Bernanos. La question du livret (terme souvent rejeté, auquel on peut préférer celui de « support textuel ») est essentielle. Kurt Weill bénéficie, lui, d'une collaboration avec l'un des plus grands dramaturges du siècle, Bertolt Brecht. Avec *L'Opéra de quat'sous* (1928) et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930) notamment, tous deux réalisent une sorte d'esthétique critique, qui place le spectateur dans une distance vis-à-vis du monde social, renverse le sublime musical et poétique, et dénonce les formes de convention qui entravent la liberté d'être. Le support textuel, ses thèmes, sa structure sont, tout autant que la musique, l'objet de réflexions et d'expérimentations. Ce texte est parfois le résultat d'un montage plus que d'une écriture. Par exemple, *Intolleranza 1960* (1961) de Luigi Nono combine autour des *Materiali per un'opera* d'Angelo Maria Ripellino, et en suivant le fil conducteur fourni par le personnage central (un travailleur émigré), des textes de Paul Éluard, de Vladimir Maïakovski et de Bertolt Brecht, des slogans politiques, des extraits d'interrogatoires menés par des nazis ou par des soldats français en Algérie, des propos du journaliste Henri Alleg, un fragment de la préface de Jean-Paul Sartre au livre d'Alleg, *La Question* (1958).

Saint François d'Assise. Opéra d'Olivier Messiaen, 1983. Mise en scène de Sandro Sequi à l'Opéra Garnier, 1983.

Éclatement des formes. Le XXe siècle musical est quasi impensable comme un tout tant il est le siècle de l'unité brisée, des expériences et des voies les plus diverses. Jusqu'au début des années 1920, la musique occidentale est *grosso modo* unifiée par une théorie – division de l'échelle sonore en douze demi-tons, principe des consonances et dissonances, etc. –, et un idiome – la tonalité. Puis les langages, les procédés et les esthétiques se multiplient et trouvent des formulations dramatiques particulièrement vivantes : atonalité (*Erwartung* d'Arnold Schönberg, créée à Prague en 1924), polytonalité (*L'Enlèvement d'Europe* de Darius Milhaud, 1927), dodécaphonisme sériel (*Lulu* d'Alban Berg, 1937), néoclassicisme (*The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky, 1951). La variété des moyens est phénoménale : citations, emprunts à des musiques « populaires » puis à des musiques du monde, élargissement de l'*instrumentarium* classique, musique électroacoustique, etc.



Innovations dramaturgiques. L'opéra c'est encore, et même d'abord, une dramaturgie. En ce domaine aussi, l'inventivité des compositeurs et de leurs éventuels collaborateurs est stupéfiante. Si des ouvrages font perdurer un sens du théâtre et du spectacle lyrique hérité du XIXe siècle, comme la *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, si, dans le dernier quart du XIXe siècle, de nombreux créateurs tentent de renouer avec le genre dans son ancienne formule, en revanche, tout au long du siècle, l'idée de renouveler la conception des personnages, du temps, de la narration et de l'espace taraude les esprits. *Les Soldats* (1965) de Bernd Alois Zimmermann témoignent de cette recherche qui conduit à de véritables « monstres scéniques » d'une complexité impressionnante. À l'opposé des turbulences en tout genre des *Soldats,* où se révèle la toute puissance du Mal sans aucun ciel d'espoir, le *Saint François d'Assise* (1983) d'Olivier Messiaen célèbre une foi irradiante et déploie une temporalité contemplative. Le déroulement de la fable ne se fait pas selon des lois de progression, de tension et d'intrigue, mais par tableaux, à la manière d'un livre d'images.

LE RÉPERTOIRE ORDINAIRE S'ENRICHIT D'OUVRAGES RÉCENTS

Parallèlement à l'opéra s'est développée une autre manière de joindre drame et musique. Ce que l'on a appelé, faute de mieux, « théâtre musical » recouvre un ensemble d'une grande hétérogénéité. *L'Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky (1918) peut être regardée comme l'ancêtre de ce théâtre musical, où l'on parle, où parfois les instrumentistes deviennent des personnages, où la voix chantée peut s'affranchir des mots, et où les sons se combinent intimement avec la représentation scénique, au lieu de se borner à l'ornementer (musique de scène).

Richesse et vitalité. L'opéra est-il mort au XIXe siècle, comme on l'a souvent répété ? Si, dans le troisième quart du siècle, toute une partie de l'avant-garde l'a rejeté, parfois violemment, on ne peut aujourd'hui que constater sa vitalité. D'ailleurs, nombre des tenants de cette avant-garde, comme Luciano Berio, devenu l'un des grands compositeurs d'opéras du XXe siècle, ont été finalement attirés par ce genre « impur ». Ainsi, à partir de 1977, Karlheinz Stockhausen s'est lancé dans un gigantesque cycle cosmique composé de sept journées, *Licht,* qui l'a occupé un quart de siècle. Par ailleurs, le succès, dans les maisons traditionnelles d'opéra, d'un compositeur comme Benjamin Britten montre que le répertoire ordinaire s'enrichit peu à peu d'ouvrages relativement récents. Plus encore, l'expansion du genre lyrique occidental sur la planète constitue un phénomène dont on commence seulement à mesurer l'ampleur. Les États-Unis ont su faire leur ce genre issu du Vieux Continent. Tout au long du siècle, de nouveaux pays ont construit des théâtres et donné des ouvrages du répertoire occidental, mais aussi souvent créé des écoles nationales, comme le Japon, la Mongolie, l'Arménie… Enfin, la mise en scène « moderne » (ou « contemporaine ») a permis à sa façon de dépoussiérer une institution menacée de routine. ●

SAVOIR +

- LACOMBE Hervé. *Géographie de l'opéra au XXe siècle*. Paris : Fayard, 2007 (coll. Les chemins de la musique).

Du théâtre à l'italienne au centre culturel

Si les salles n'ont guère changé depuis le modèle italien du XVIIe siècle et celui de Bayreuth au XIXe siècle, les bâtiments, eux, ont évolué parallèlement à la fonction sociale de l'opéra.

> PAR MATHIAS AUCLAIR ET PAULINE GIRARD, CONSERVATEURS À LA BNF (DÉPARTEMENT DE LA MUSIQUE)

L'opéra, né en Italie, est issu des divertissements de cour. C'est à ses débuts un spectacle musical et chorégraphique grandiose qui fait appel à des machines, à des décors mais aussi à un effectif qui dépasse de beaucoup celui d'une troupe d'acteurs ordinaire. Ce grand spectacle nécessitant d'importants espaces scéniques et techniques est, de ce fait, un spectacle coûteux qui, lorsqu'il n'est plus totalement subventionné par le pouvoir, a besoin d'un public suffisamment large pour être rentabilisé. Les salles d'opéra doivent donc être capables d'accueillir le plus grand nombre possible de spectateurs payants sans pour autant perdre leurs qualités acoustiques du fait de dimensions excessives. Ainsi, en général, la jauge d'un théâtre lyrique est plus importante que celle d'un théâtre consacré à la comédie ou au drame : les salles à l'italienne ont couramment 1 000, 2 000, voire 3 000 places ; la Comédie-Française en compte un peu moins de 900.

Un art social et politique. De par ses origines, sa magnificence et son poids économique, l'opéra est un spectacle prisé par les élites, même s'il ne leur est pas exclusivement réservé. Pendant longtemps, en effet, l'aristocratie et la bourgeoisie se sont rendues à l'opéra bien plus pour des raisons sociales qu'artistiques : jusqu'à ce que Wagner, en plongeant notamment les spectateurs dans l'obscurité, impose la « messe opératique » qui prévaut encore aujourd'hui, le spectacle n'était pas suivi avec beaucoup d'attention et était surtout un prétexte pour se rencontrer, converser, dîner… Les salles d'opéra des siècles passés ont donc été conçues autant pour le spectacle présenté sur scène que pour permettre à celui de la salle de se déployer.

Cette fonction sociale de l'opéra explique sans doute que le pouvoir politique lui ait toujours montré un intérêt soutenu, et ce d'autant plus que le régime était autoritaire et la centralisation politique et administrative importante. En France, l'Académie de musique (devenue Opéra national de Paris) est une création royale du XVIIe siècle à laquelle le pouvoir concède privilèges et honneurs mais qu'il encadre et surveille jusque dans son répertoire. Aujourd'hui encore, si le genre intéresse moins les représentants de l'État (les apparitions du président de la République à l'Opéra de Paris sont devenues fort rares), l'institution, en revanche, garde toute sa dimension politique, surtout lors de la création de nouvelles salles, qui est toujours chargée d'une forte valeur symbolique. En témoigne la construction du palais Garnier, souvent considéré comme le bâtiment d'opéra par excellence. Mais celui-ci n'est, en réalité, que l'aboutissement, dans son adaptation française, d'un modèle né au XVIIe siècle en Italie.

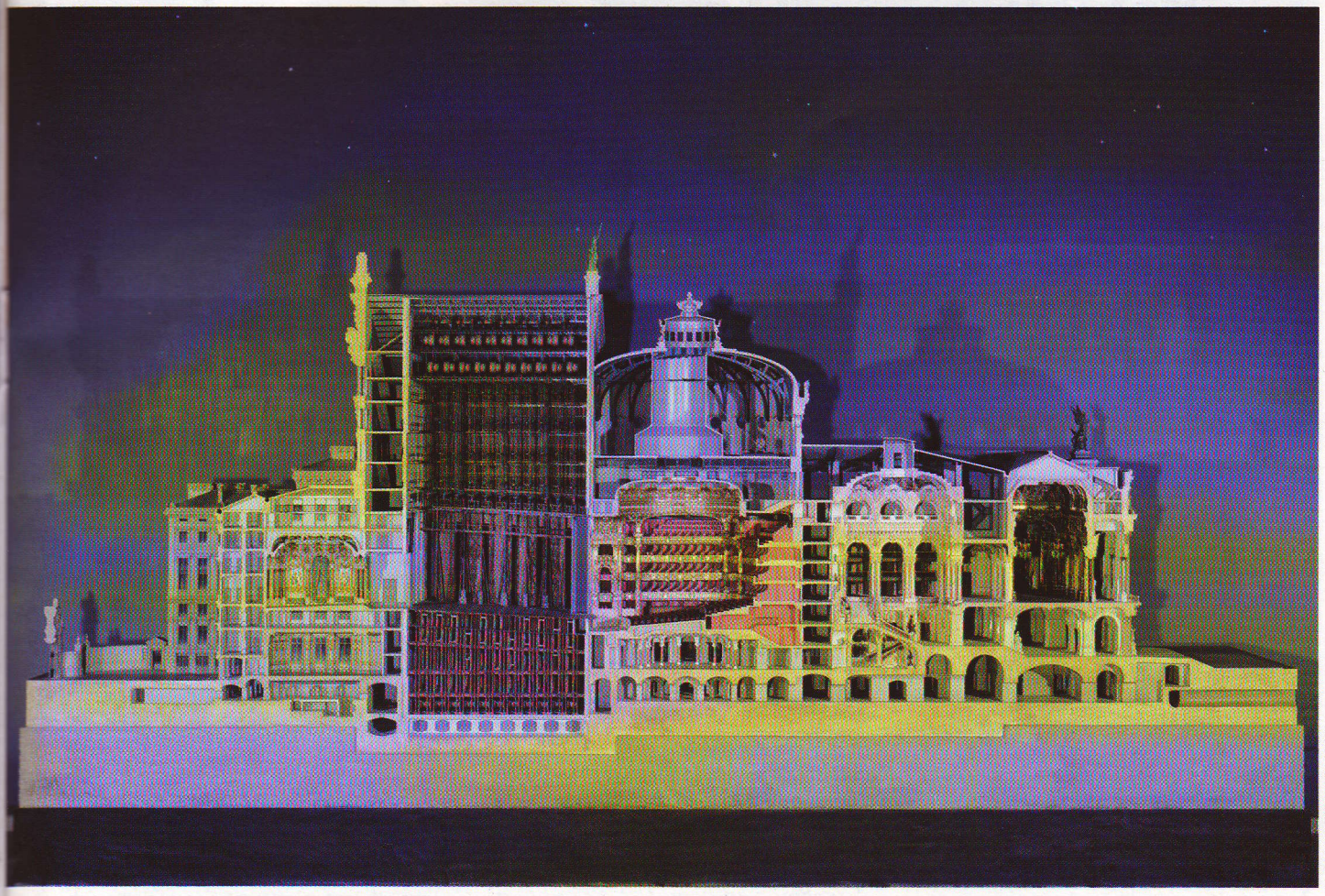
L'OPÉRA EST UN SPECTACLE PRISÉ PAR LES ÉLITES

La salle à l'italienne. L'évolution de l'architecture des salles d'opéra est intimement liée à celle du décor, élément primordial des premiers spectacles lyriques. La salle s'ordonne en effet autour du prince, qui occupe la place d'où l'on voit le mieux : au fil du temps, avec le déplacement des points de fuite dans le décor, cette place privilégiée, d'abord au centre de la salle, recule et s'élève légèrement, permettant l'installation au parterre de spectateurs debout. Quand, au XVIIIe siècle, le décentrage des points de fuite dans le décor multiplie les bons angles de vue, certains princes – en France et en Angleterre notamment –, voulant avant tout être vus, privilégient les loges d'avant-scène.

Les architectes consacrent de nombreux ouvrages théoriques à la recherche d'une salle optimale pour la vue et l'ouïe, même si les lois de l'acoustique ne sont en fait pas comprises avant le début du XXe siècle. Les salles sont d'abord en forme de U, plus ou moins ouvert ou refermé sur le cadre de scène. Carlo Fontana adopte le premier le fer à cheval, jugé meilleur pour la visibilité et l'acoustique que le U, pour le théâtre Tor di Nona à Rome en 1671.

Se substituant ou s'ajoutant aux gradins disposés en amphithéâtre dans des salles rectangulaires ou elliptiques, les loges apparaissent, pour des raisons à la fois économiques et sociales, avec la première salle publique et payante à Venise : le Teatro San Cassiano (1637). Créer des loges dans les murs du pourtour de la salle permet d'accueillir un nombre plus important de spectateurs dans un volume donné. La création de loges fermées comme autant de petits salons privés, vendues avant même la construction du théâtre, permet également de conserver à l'opéra son caractère élitiste alors que ce divertissement vient de sortir du cadre préservé des cours princières où l'on était naturel-

▶ **L'Opéra Garnier, 1875.** **Maquette de la coupe longitudinale réalisée à Rome sous la direction de Richard Peduzzi.** Paris, musée d'Orsay.



© JEAN SCHORMANS/RMN/DR

lement entre gens du meilleur monde. La hiérarchie sociale est ainsi fortement marquée dans le dessin des salles à l'italienne, les parties « communes », parterre et galeries en haut du théâtre, accueillant un public plus mêlé.

Ce modèle de théâtre italien au plan en ellipse et aux étages de loges se diffuse dans toute l'Europe, grâce aux frères Bibiena notamment, en se transformant légèrement dans chaque pays.

Le palais Garnier. En 1861, quand Charles Garnier entreprend la construction de son « nouvel Opéra », il s'intéresse autant au monument et à sa place au sein du Paris haussmannien et de la société du Second Empire qu'à la salle de spectacle elle-même. Il a souhaité reproduire celle du précédent Opéra de la rue Le Peletier, avec son plan en fer à cheval, sa décoration somptueuse, ses loges aux cloisons coupées à mi-hauteur suivant la tradition française inaugurée au Grand-Théâtre de Bordeaux. Son propos n'est pas de remettre en question l'ordonnancement traditionnel du théâtre à l'italienne – bien au contraire.

C'est dans l'économie générale du bâtiment et dans la théâtralisation des espaces dévolus au public que l'architecte s'exprime véritablement : il met en scène « l'opéra social ». L'escalier est entouré de petits balcons où chacun peut observer le spectacle de la montée des marches. Auprès de cet escalier monumental et des vastes foyers, la salle semble singulièrement petite, et perd de son importance, même si elle occupe le centre du bâtiment.

L'ARCHITECTE MET EN SCÈNE L'OPÉRA SOCIAL

La hiérarchie sociale reste également très marquée. Les abonnés, détenteurs d'un fauteuil ou d'une loge à l'année, bénéficient d'espaces réservés : une entrée particulière pour les voitures, un foyer circulaire appelé « rotonde des abonnés ». Les détenteurs de l'abonnement intégral (trois jours par semaine) ont, en outre, un droit d'accès exclusif au foyer de la danse, situé derrière la scène, où ils peuvent croiser les artistes en costume et surtout… les danseuses en tutu ! Pour Napoléon III, un pavillon entier est prévu, avec des salons de réception somptueux donnant directement accès à la loge impériale, située à l'avant-scène.

Vers des salles polyvalentes. Le palais Garnier, inauguré en 1875, est rapidement considéré comme l'archétype du théâtre lyrique. La fascination exercée par ce bâtiment est sans doute l'une des raisons de l'incapacité du XX^e^ siècle (et du début du XXI^e^ siècle) à renouveler fondamentalement le modèle architectural de l'opéra, mais elle n'est pas la seule. Peut-être, aussi, le genre ne connaît-il plus de mutations suffisamment décisives et profondes pour aiguillonner le génie des architectes alors que son évolution – de l'« opéra machine » au « grand opéra » – a compté, avec celle du décor, parmi les agents décisifs de la transformation des salles aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

La rénovation scénique du début du XX^e^ siècle, qui pousse les architectes à créer des salles de théâtre de conception nouvelle, touche bien l'opéra : Edward Gordon Craig comme Adolphe Appia s'élèvent contre la sclérose scénique de l'opéra ; l'un des premiers exemples d'architecture théâtrale moderne, le Grosses Schauspielhaus de Berlin (1919), ancien cirque aménagé en scène expressionn iste par Hans Poelzig, doit accueillir spectacles dramatiques et spectacles musicaux. Malgré tout, en cette époque de renouveau théâtral, les salles d'opéra, même celles qui passent pour les plus « modernes » comme le Théâtre des Champs-Élysées d'Auguste Perret (1913), restent fondamentalement les héritières de l'ordre ancien. ●●●

Il s'agit de construire de grands complexes associant plusieurs salles de spectacle

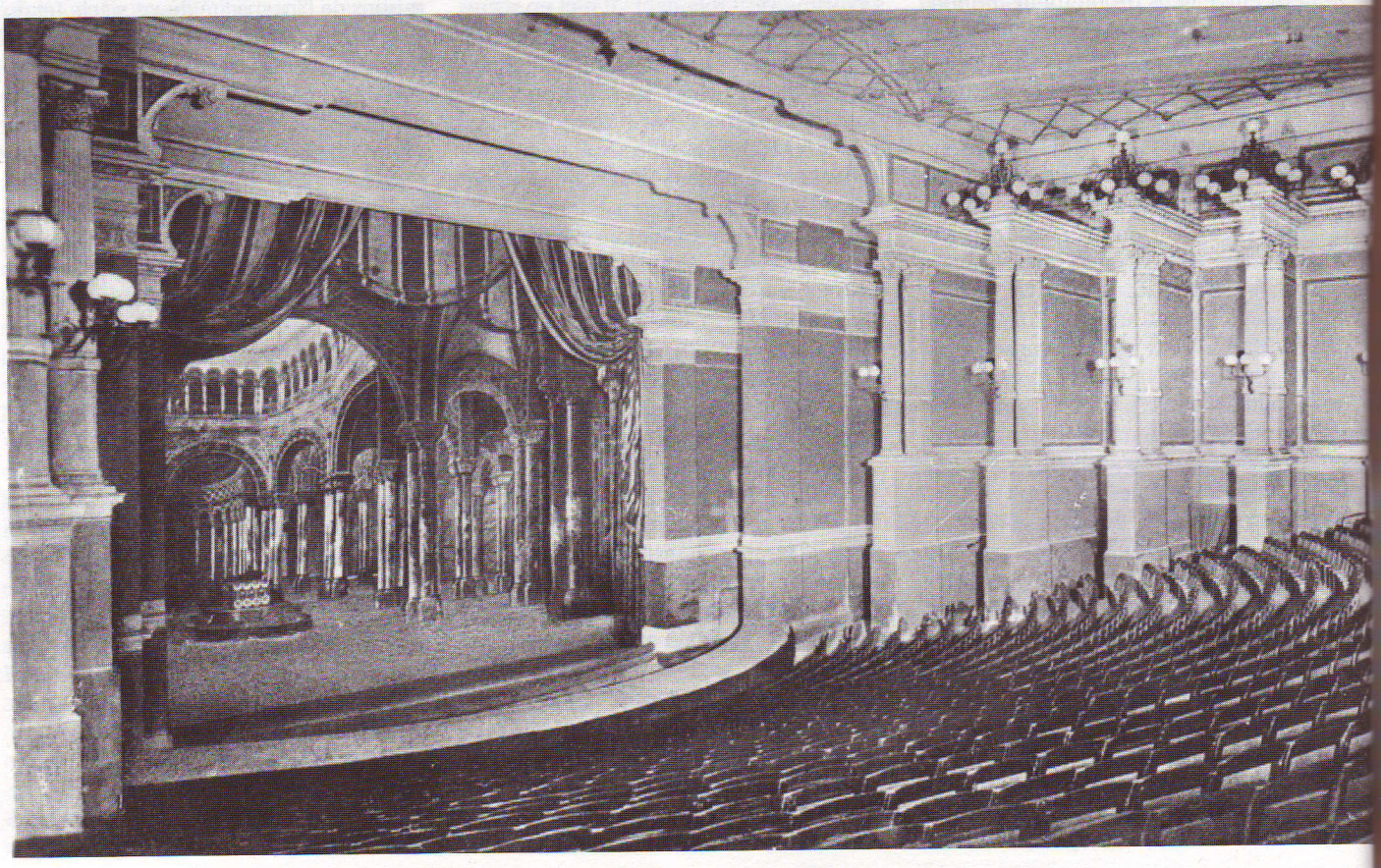
Au cours du XXe siècle, presque aussi bâtisseur d'opéras que le siècle précédent, des tentatives originales voient tout de même le jour. Les contraintes économiques imposent en effet des salles qui puissent être utilisées au maximum de leurs possibilités et l'on imagine des espaces convenant aussi bien aux concerts symphoniques, à la musique de chambre, au jazz, au rock'n roll, au cinéma, aux réunions et aux meetings… qu'à l'opéra. Les connaissances nouvelles des propriétés acoustiques des matériaux et la capacité à obtenir une « résonance assistée » par l'électronique doivent permettre de répondre à ce défi technique et économique. De nombreuses salles polyvalentes et modulables sont ainsi construites en Angleterre, aux États-Unis et au Canada à partir de la fin des années 1950, comme le Jesse H. Jones Hall for Performing Arts de Houston au Texas (1966).

Un concept nouveau : le centre culturel. Ces salles connaissent pourtant un relatif échec, du fait d'une modulabilité souvent trop complexe ou d'une sonorisation peu convaincante pour les spectacles lyriques et musicaux. Un nouveau souffle est donc donné au modèle des « centres culturels » imaginés après guerre, en période de reconstruction : il s'agit de bâtir de grands complexes associant plusieurs salles de spectacle (salles de concert, opéra, théâtre, etc.) et redonnant vie à des quartiers. Le choix de l'emplacement a souvent une forte portée symbolique, comme la place de la Bastille pour situer la deuxième salle de l'Opéra à Paris (1989) qui, dans le projet initial, aurait dû être associée à une salle modulable de 300 à 1 200 places pour les créations contemporaines…

L'ENVELOPPE FOCALISE DÉSORMAIS L'ATTENTION

Le plus célèbre de ces grands centres culturels est le Sydney Opera House (1973), à la silhouette attirante et intrigante, emblème de la ville et du pays tout entier. Sa dénomination a été mal choisie car le bâtiment n'a jamais été destiné au seul théâtre lyrique. Sa salle d'opéra n'est pas la plus grande des trois qu'il contient (1 547 sièges pour 2 679 dans le Concert Hall) et n'est rien d'autre qu'une salle de concert très ordinaire, inapte à tout effet de décoration, de scénographie, de machinerie. Le projet a connu en effet de nombreuses difficultés d'ordre technique et financier qui ont provoqué la démission, en 1966, de l'architecte Jørn Utzon et conduit à une révision à la baisse : la cage de scène prévue pour l'auditorium principal n'a ainsi jamais été construite.

À l'image de cet édifice, les Opéras restent au XXe siècle des bâtiments à la signification politique et symbolique forte, mais ce n'est pas la salle qui est mise en avant : celle-ci reprend, en les toilettant (en supprimant notamment les loges) et en les « démocratisant », les canons anciens de la salle en fer à cheval ou adopte le plan des salles de cinéma, voire des salles de concert. C'est l'enveloppe qui focalise en effet désormais l'attention. Les architectes proposent des Opéras aux formes inédites et aux lignes épurées, installés souvent – c'est une nouvelle constante – au milieu ou au bord de l'eau : à Sydney (1973),



© COLORISE/STROHEIM

▲ **L'Opéra de Sydney, 1973.** **Pour le Sydney Opera House, l'architecte danois Jørn Utzon a dessiné un bâtiment en forme de voilier. La construction a duré dix ans, de 1963 à 1973, date de son inauguration.**

◀ **L'Opéra de Bayreuth, 1876.** **Le Festspielhaus (palais des festivals) a été conçu par Wagner lui-même pour y faire représenter ses opéras. Sa forme en amphithéâtre, imitée de celle des théâtres grecs, rompt avec le dispositif traditionnel de la salle à l'italienne.**

Copenhague (2005), Séoul (en projet) et dans la dernière « ville de théâtres » en date, Pékin, le Grand Théâtre national de Chine construit par l'architecte français Paul Andreu inauguré en décembre 2007.

Alors que se construisent ces grands complexes, certains tentent, dans le cadre des festivals notamment, de sortir l'opéra de ses temples impressionnants et guindés pour le conduire dans des arènes antiques (Vérone, Orange), sous des chapiteaux de cirque ou sur des scènes provisoires, comme le théâtre construit par Cassandre en 1949 pour le Festival d'Aix-en-Provence, voire dans des stades. Si ces dispositifs originaux donnent parfois naissance à des spectacles mémorables, il est permis de se demander si les événements « opératiques » des années 2000 comme *Aïda* (2001) et *Turandot* (2005) au Stade de France ou *Les Contes d'Hoffmann* au Parc omnisport de Paris-Bercy (2004) sont encore de l'opéra.

Bayreuth, une inimitable modernité ? Mais peut-être ne faut-il pas chercher les exemples les plus innovants dans l'époque qui nous est la plus proche ; pour beaucoup, « l'opéra de l'avenir » est un théâtre du XIXe siècle, celui voulu par Wagner pour son œuvre, et pour son œuvre seulement. La radicalité du premier projet, tel que le définit Wagner en 1850, a d'ailleurs les allures de la plus contemporaine des performances artistiques : un théâtre de bois élevé dans la campagne zurichoise où l'on met en scène, dans la même semaine, trois représentations de *La Mort de Siegfried* et qui est ensuite démoli ; la partition est elle aussi brûlée !

SORTIR L'OPÉRA DE SES TEMPLES IMPRESSIONNANTS ET GUINDÉS

Le parti de Wagner pour le Festspielhaus de Bayreuth (1876) découle des préceptes exposés par le compositeur dans la préface de la première édition du *Ring des Niebelungen*, en 1862 : une fosse d'orchestre invisible pour empêcher l'orchestre de couvrir les voix et pour priver le public d'une source de distraction ; une salle reprenant le modèle antique et adoptant une disposition en éventail garantissant à tous espace égal, qualité visuelle et sonore. Pas de marbres, de mosaïques, de bronze doré, mais une architecture fonctionnelle de briques apparentes aujourd'hui recouvertes de béton. La sobriété du bâtiment a sans doute été quelque peu dictée par les contraintes économiques mais l'extérieur du bâtiment importe peu à Wagner qui est intéressé en premier lieu par « tout ce qui a trait à la perfection interne de l'œuvre ».

Peu d'Opéras se réclameront pourtant de ce modèle : entre l'ascension nécessaire de la colline sur laquelle est perché le théâtre, qui relève de l'initiation, le choix du vocabulaire, comme l'« abîme mystique » pour désigner la fosse d'orchestre, le rituel des représentations et la « messe » de *Parsifal*, Bayreuth revêt un caractère sacré qui semble intimider toujours ●

SAVOIR +

- BEAUVERT Thierry, PAROUTY Michel. *Les Temples de l'opéra.* Paris : Gallimard, 1990 (coll. Découvertes).
- BEAUVERT Thierry, MOATTI Jacques. *Opéras du monde.* Paris : Plume, 1995.
- FORSYTH Michael. *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur du XVIIe siècle à nos jours.* Liège : Pierre Mardaga, 1987.

© AKG-IMAGES

Grandeur et servitude du livret d'opéra

L'opéra impose au librettiste les contraintes particulières de la musique et du chant. Celui-ci n'en est pas moins le coauteur de l'œuvre, au même titre que le compositeur.

> PAR MICHEL NOIRAY, CHERCHEUR AU CNRS (INSTITUT DE RECHERCHE SUR LE PATRIMOINE MUSICAL EN FRANCE)

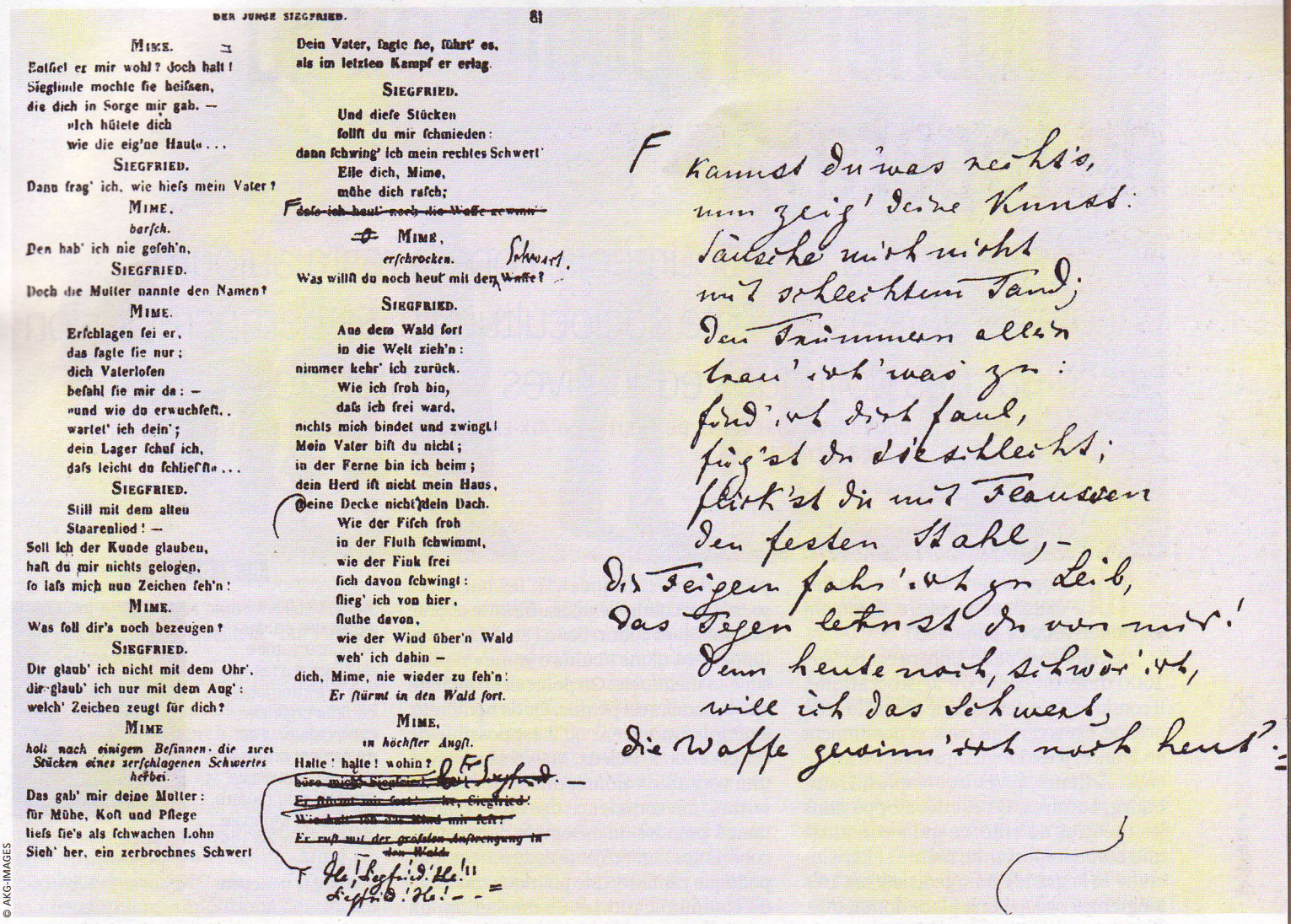
Il n'y a encore pas si longtemps, les plus sérieux des spectateurs lisaient à l'avance le livret de l'opéra qu'ils allaient voir, afin d'être sûrs de ne rien perdre de la représentation. Aujourd'hui, la pratique des surtitres non seulement nous dispense de tout travail préparatoire, mais elle nous rend palpable *in vivo*, dans l'acte même de la représentation, l'alliage des paroles et de la musique ; rares, désormais, sont les mélomanes qui ouvrent un livret d'opéra, si ce n'est pour l'étudier. Pourtant, paroles et musique sont aussi indissociables que signifiant et signifié : analyser leur rapport, c'est traiter de l'essence même de l'opéra.

Une « pièce de théâtre destinée à la musique ». La désignation la plus commune d'un livret, en Italie, a longtemps été *dramma per musica*, c'est-à-dire « pièce de théâtre destinée à la musique ». De la pièce de théâtre, en effet, le livret présente tous les principaux caractères : mise en dialogue d'une action dramatique, division en actes et en scènes, décors d'intérieur et d'extérieur. Mais dès les débuts de l'opéra, les créateurs ont marqué leur différence en instaurant un mode d'illusion particulier, refusant l'imitation du monde tel qu'il est. L'*Orfeo* de Monteverdi, dont les actes III et IV se déroulent aux Enfers, est désigné comme une « fable ». Dans la même tradition, l'opéra français, jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle, n'a guère quitté le domaine enchanté de l'Antiquité classique, peuplé de dieux, de princes et de personnages allégoriques. Même au XIXe siècle, siècle du roman réaliste et du positivisme scientifique, l'opéra reste fermement installé dans un univers parallèle qui interdit de lui appliquer les critères de jugement propres au théâtre parlé. Le meilleur exemple en est la *Tétralogie* de Wagner, où Siegfried comprend le langage des oiseaux après avoir goûté le sang d'un dragon, ou encore *Parsifal*, où la foi du héros chrétien est suffisamment forte pour arrêter la lance qui le vise. Certes, *La Traviata* de Verdi ou *La Bohème* de Puccini se déroulent dans la France contemporaine de leur création, mais le spectateur n'en doit pas moins accepter que les deux héroïnes, Violetta et Mimi, meurent en chantant assez fort pour être entendues jusqu'au poulailler.

UN THÉÂTRE RÉGI PAR SES LOIS PROPRES

L'opéra est donc un théâtre régi par ses lois propres, qui découlent toutes du principe selon lequel on y chante au lieu d'y parler. Ces lois sont à entendre comme un ensemble de conventions partagées par le librettiste et par le compositeur, sans que l'on puisse déterminer, dans l'évolution du genre, si ce sont les hommes de lettres ou les musiciens qui ont induit les principes de changement. Il est significatif que Da Ponte, dans la préface qu'il écrivit pour son livret des *Nozze di Figaro*, dise « nous » en parlant de Mozart et de lui-même comme auteurs communs de l'opéra. Cette préface nous en dit long sur la manière d'écrire un livret, en l'occurrence à partir d'une pièce de théâtre, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais ; en voici le passage essentiel : « Je me suis vu contraint d'omettre, outre un acte entier de la pièce, un grand nombre des saillies et des bons mots dont elle est remplie ; au lieu de quoi j'ai dû placer des chansons, des airs, des chœurs, d'autres pensées et paroles susceptibles d'être mises en musique : toutes choses qui s'accordent avec la seule poésie, alors qu'elles ne se satisfont jamais de la prose. » On ne saurait mieux expliquer qu'un livret est conçu pour satisfaire les exigences de la musique, à grande et à petite échelle. Le débit de la parole chantée, plus lent que celui du dialogue parlé, oblige le librettiste à se concentrer sur les situations essentielles. Plus encore, il doit donner quelque chose d'intéressant à chanter à tous les personnages, chacun étant servi selon son rang dans la troupe des chanteurs, dont la hiérarchie se reflète dans celle des rôles.

Le « cahier des charges » du librettiste. On voit par là que l'intrigue est loin d'être seule à déterminer la physionomie d'un opéra. S'il fallait nommer l'autre paramètre de base, ce serait l'ensemble des éléments constitutifs du genre particulier à tel ou tel opéra. Un opéra sérieux et un opéra comique, par exemple, ne s'agencent pas de la même façon : dans le domaine italien, la tragédie en musique du XVIIIe siècle (appelée *opera seria*) ne comporte que rarement des ensembles ou des chœurs ; en France, l'opéra-comique ne connaît pas le récitatif mais le dialogue parlé ; dans la première moitié du XIXe siècle, les ensembles d'opéra italien suivent la « forme habituelle » (pour reprendre le terme d'un contemporain) consistant en une suite de quatre mouvements appelés *tempo d'attacco* (*allegro*), *cantabile* (lent ou modéré), *tempo di mezzo* (*allegro*) et *cabaletta* (*allegro*). Au librettiste de prévoir son texte en conséquence, en veillant à ne pas écrire des paroles entraînantes là où la musique doit aller lentement, et *vice versa*. Toujours à moyenne et à grande échelle, il lui revient de faire savamment varier l'intensité de l'émotion, selon un principe que les Italiens du XVIIIe siècle appelaient « clair-obscur », puisqu'il ne saurait y avoir de



DER JUNGE SIEGFRIED. 81

MIME.
Entfiel er mir wohl? Doch halt!
Sieglinde mochte sie heißen,
die dich in Sorge mir gab. —
»Ich hütete dich
wie die eig'ne Haut« . . .
SIEGFRIED.
Dann frag' ich, wie hieß mein Vater?
MIME.
barsch.
Den hab' ich nie geseh'n.
SIEGFRIED.
Doch die Mutter nannte den Namen?
MIME.
Erschlagen sei er,
das sagte sie nur;
dich Vaterlosen
befahl sie mir da: —
»und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein';
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schliefst« . . .
SIEGFRIED.
Still mit dem alten
Staarenlied! —
Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so laß mich nun Zeichen seh'n:
MIME.
Was soll dir's noch bezeugen?
SIEGFRIED.
Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr',
dir glaub' ich nur mit dem Aug':
welch' Zeichen zeugt für dich?
MIME
holt nach einigem Besinnen die zwei Stücken eines zerschlagenen Schwertes herbei.
Das gab' mir deine Mutter:
für Mühe, Kost und Pflege
ließ sie's als schwachen Lohn
Sieh' her, ein zerbrochnes Schwert
Dein Vater, sagte sie, führt' es,
als im letzten Kampf er erlag.
SIEGFRIED.
Und diese Stücken
sollst du mir schmieden:
dann schwing' ich mein rechtes Schwert!
Eile dich, Mime,
mühe dich rasch;
~~daß ich heut noch die Waffe gewinn~~
MIME,
erschrocken.
Was willst du noch heut mit der Waffe?
SIEGFRIED.
Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht;
in der Ferne bin ich heim;
dein Herd ist nicht mein Haus,
deine Decke nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Fluth schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg' ich von hier,
fluthe davon,
wie der Wind über'n Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu seh'n:
Er stürmt in den Wald fort.
MIME,
in höchster Angst.
Halte! halte! wohin?
~~böse Sieglinde! Dein Sohn. —~~
~~Er stürmt mir fort: he, Siegfried!~~
~~Wie halt' ich den Wind mir fest!~~
~~Er ruft mit der gräßlichen Anstrengung in den Wald~~

Kannst du was rechts,
nun zeig' deine Kunst:
Taugt sie mir nichts
mit schlechtem Tand;
den Trümmen alten
trau' ich was zu:
Fand' ich dort Kraft,
fügt' sie sich leicht;
flickt' sie mir Frauen
den festen Stahl, —
Dir Feigen fahr' ich zu Leib,
das Fegen lernst du von mir!
Denn heute noch, schwör' ich,
will ich das Schwert,
die Waffe gewinn' ich noch heut'!

© AKG-IMAGES

▲ **Livret de *Siegfried*.** Opéra de Richard Wagner, scène 1. Premier exemplaire destiné aux amis avec corrections dans la marge, 1853.

tableau sans l'ombre et la lumière. Un opéra aussi sombre qu'*Un bal masqué* de Verdi, en conséquence, compte parmi ses personnages un rôle léger, celui du page Oscar, dont la fonction est de faire occasionnellement baisser la tension engendrée par le mélange d'adultère et de conspiration politique qui forme la trame de l'intrigue. Même dans le troisième acte de *Tristan et Isolde*, presque entièrement dévolu à Tristan, l'immense monologue du héros blessé passe par des états successifs d'exaltation et d'abattement selon une forme de sinusoïde inscrite dans le texte.

À plus petite échelle, le librettiste a pour tâche de se conformer à des types d'airs préétablis. Certes, cette exigence perd de sa raison d'être vers le milieu du XIXe siècle, mais on ne saurait analyser un opéra de Mozart, ou le *Fidelio* de Beethoven, sans reconnaître dans le texte la présence de schémas existants, auxquels répond une même standardisation dans les formes musicales. Ce n'est pas un hasard, en effet, si la Comtesse des *Nozze di Figaro*, pour ses deux airs, a droit à une cavatine à l'acte II, puis à un rondo à l'acte III, la première («*Porgi, Amor, qualche ristoro*») mélancolique, le second («*Dove sono i bei momenti*») méditatif, puis volontaire et énergique. Léonore, dans *Fidelio*, n'a qu'un air, et c'est naturellement un rondo. À chacune de ces formes correspondent des schémas métriques eux aussi fixés par la tradition. Le célèbre chœur de *Nabucco* «*Va pensiero sull'ali dorate*» est en décasyllabes, selon un modèle que Verdi et son librettiste, Solera, illustrèrent à nouveau dans *I Lombardi*, et que Piave reprit dans *Ernani* pour le même compositeur.

SE CONFORMER À DES TYPES D'AIRS PRÉÉTABLIS

«Nous avons fait ces opéras». Ces aspects artisanaux font la grandeur et la servitude du travail du librettiste. Trop longtemps laissés dans l'ombre, par révérence pour une idée factice du génie et de l'inspiration, ils doivent être parfaitement assimilés si l'on veut apprécier où se trouve la véritable originalité, dans les paroles comme dans la musique. Mais la limite entre l'art et l'artisanat est, comme souvent, difficile à tracer et c'est sans forfanterie que Da Ponte pouvait affirmer, dans son esquisse autobiographique: «Mes vers ne sont rien d'autre qu'un véhicule pour les notes; mais on ne peut nier que ces notes n'existeraient pas sans ce véhicule, dont j'ai la propriété exclusive, et je peux dire à bon droit, en même temps que les compositeurs, "nous avons fait ces opéras".» ●

SAVOIR +

- PÂRIS Alain. *Livrets d'opéra.* Tomes 1 et 2. Paris : Laffont, 1991 (coll. Bouquins).
- www.librettidopera.it. Livrets d'opéras italiens

« Toucher un public exclu de l'opéra »

Art aristocratique puis bourgeois, l'opéra reste aujourd'hui encore réservé à une élite socioculturelle. Sa démocratisation passe par des politiques éducatives volontaristes.

> INTERVIEW DE BERNARD FOCCROULLE, DIRECTEUR DU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE, ANCIEN DIRECTEUR DU THÉÂTRE DE LA MONNAIE À BRUXELLES, PAR GUY BELZANE

TDC L'opéra semble un art à la fois élitiste et populaire. Comment expliquez-vous ce paradoxe ?

Bernard Foccroulle. L'opéra est né vers 1600 dans un contexte aristocratique. Il continue à porter quelque chose de cette origine. Dans certains pays, et notamment en France, il est longtemps resté un art de cour. Ailleurs, à Venise, Naples, Hambourg, Londres, il s'est développé dans les théâtres de ville, ce qui a constitué une étape importante, même si l'aristocratie et la grande bourgeoisie y ont très longtemps occupé une place dominante. Certaines périodes ont vu l'émergence de formes de démocratisation, comme avec le *Singspiel* dans les pays germaniques dès la fin du XVIII[e] siècle (pensons à *La Flûte enchantée* de Mozart), ou l'opéra italien tout au long du XIX[e] siècle, notamment avec Verdi au moment de l'unification italienne. La création du Volksoper à Vienne, du Komische Oper à Berlin ou de l'English National Opera à Londres – où les ouvrages étaient chantés dans la langue nationale – a marqué un effort de rapprochement avec les classes sociales moins privilégiées, comme la petite bourgeoisie.

Le monde de l'opéra reste marqué par ces différentes strates historiques et sociales. Plusieurs maisons d'opéra, comme celles de Lyon et de Lille en France, sont aujourd'hui très engagées dans la conquête de « nouveaux publics »

TDC Quels sont selon vous aujourd'hui les principaux obstacles à une « démocratisation » de l'opéra ?

B. F. Ils sont nombreux : le prix des places souvent élevé (bien que les prix des concerts de rock ne soient pas beaucoup plus « démocratiques » !), les barrières sociales et culturelles, l'insuffisance criante des pratiques culturelles à l'école, le développement d'une « culture jeune » repliée sur elle-même, etc. On pourrait en déduire que la bataille est perdue. Or de nombreux exemples montrent qu'il est possible de briser ce cercle vicieux. Mais cela nécessite une véritable volonté, une vision à long terme, une conscience des enjeux, amenant à prendre un ensemble de mesures cohérentes : un projet artistique fort, une politique tarifaire, une politique moderne de communication et de marketing, un rajeunissement des formes d'accueil du public, des services éducatifs performants, des liens avec le monde associatif permettant de toucher un public exclu de l'opéra. À Copenhague, Barcelone, Paris, Bruxelles, Lyon, Helsinki, Stuttgart, etc., on voit que l'on peut atteindre des résultats vraiment spectaculaires et inattendus en mettant en œuvre des politiques globales dans cette direction.

TDC Au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, vous avez fortement impulsé les actions éducatives…

B. F. J'ai créé un service éducatif à la Monnaie en septembre 1992, avec l'aide des Amis de la Monnaie. Ce service s'est développé jusqu'à toucher plus de 30 000 jeunes par an. Nous avons rencontré très vite de belles réussites auprès des classes élémentaires. Ensuite, nous avons développé les contacts avec le secondaire. Le plus difficile a été l'enseignement supérieur. Nous nous sommes finalement inspirés de l'expérience menée par le Liceo à Barcelone avec des universités à travers toute l'Espagne, en l'adaptant aux spécificités belges, et avons créé un projet intitulé « Campus opéra », à la grande satisfaction des universités partenaires.

Nous avons rencontré davantage de difficultés dans la fidélisation de ce public jeune. Gérard Mortier avait créé dès les années 1980 deux associations de jeunes amis de l'opéra, ainsi qu'un système d'abonnements spécifique. Nous avons constaté un certain déclin de ces abonnements. Nous avons alors cherché des formes d'accessibilité et de fidélisation plus souples. Nous avons aussi créé en 2002 un festival pour jeunes appelé Take a Note : un week-end proposant toutes les facettes de la programmation de la maison pour un prix défiant toute concurrence, avec des rencontres avec les artistes, des visites des ateliers, etc. D'année en année, ce moment festivalier est devenu de plus en plus attractif.

Ce que je retiens de cette période, c'est l'importance du partenariat entre institutions artistiques et monde de l'éducation, même si les objectifs des uns et des autres ne sont pas identiques.

PROFIL

BERNARD FOCCROULLE

© DR

Après des études au conservatoire de Liège, il a fait une carrière internationale comme organiste, compositeur. Il est également professeur d'analyse musicale. Directeur du théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles de 1992 à 2007, il vient de prendre la direction du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

© DR

TDC Avez-vous poursuivi ces actions comme directeur du Festival d'Aix-en-Provence ?

B. F. Je n'imagine pas une institution culturelle travaillant aujourd'hui sans un service éducatif bien structuré. Dès janvier 2007, nous avons mis sur pied un service éducatif à Aix, avec un double objectif : sensibiliser des jeunes au monde de l'opéra et préparer leur venue à l'un de nos spectacles. Nous avons ainsi pu accueillir en juin 2007 près de 2000 jeunes sur les dernières répétitions des opéras du Festival. D'autre part, nous avons fait appel à l'excellent service éducatif du Philharmonique de Berlin (en résidence au Festival de 2006 à 2009) ainsi qu'au Centre chorégraphique national dirigé par Angelin Preljocaj pour mener avec des collégiens et des lycéens un travail intensif (le Projet Berliner) qui a débouché sur un petit spectacle de qualité, présenté dans le cadre de l'ouverture du Festival .

Le succès de ces opérations nous a encouragés à repartir cette année avec des ambitions plus grandes : nous sensibilisons plus de 2500 enfants et jeunes aux spectacles du Festival 2008, nous préparons un concert qui réunira un grand chœur de 600 enfants autour de la maîtrise des Bouches-du-Rhône, ainsi qu'un nouveau spectacle avec les mêmes partenaires qu'en 2007. En outre, avec quelques enseignants motivés, nous avons convaincu la direction de l'université d'ouvrir un cours sur l'opéra, accessible aux étudiants de toutes les facultés. Nous nous sommes également rapprochés du conservatoire, et accueillons plusieurs centaines d'étudiants aux répétitions et spectacles du Festival.

Un exemple de partenariat : nous avons proposé aux enseignants des classes primaires qui participent au grand chœur des 600 enfants de construire chacun un projet spécifique avec leurs élèves sur le thème de l'esclavage (thème présent dans le *Zaïde* de Mozart et dans le concert des enfants). J'espère que chacun de ces projets de classe nourrira l'imaginaire et la sensibilité des enfants, et contribuera à fonder ce moment artistique exceptionnel.

Nous avons signé l'année dernière une convention avec l'académie d'Aix-Marseille, et nous en préparons une actuellement avec le ministère de l'Éducation nationale. Les dispositifs visant à intégrer les arts dans les écoles, les collèges et les lycées sont parfois un peu lourds, mais je constate le soutien de toutes les autorités politiques et surtout l'enthousiasme des enseignants et des classes avec lesquelles nous travaillons. Des parents d'élèves m'abordent dans la rue pour me dire leur joie de voir leurs enfants accrocher avec tant d'ardeur à ces activités culturelles. Je suis convaincu que cette politique éducative va rapprocher le Festival de la population d'Aix et de toute la région.

TDC Vous êtes ou avez été également associé à deux projets de développement de l'opéra : Opera Europa et Reseo…

B. F. Il y a une dizaine d'années, j'ai organisé avec Rolf Liebermann à Bruxelles une première réunion de services éducatifs de maisons d'opéra européennes. Ce fut le début de Reseo (Réseau européen des services éducatifs des maisons d'opéra), un réseau qui regroupe aujourd'hui une cinquantaine de services éducatifs à travers toute l'Europe. Ce que Reseo a apporté, c'est une mise en réseau, un échange d'expériences, une conscience de faire face à des problèmes à peu près similaires dans toutes les villes. Les responsables de services éducatifs se sont sentis confortés par ces rencontres, ils y ont trouvé des sources d'inspiration très utiles, ils ont établi des bases de données, ils ont pu échanger leurs expériences les plus positives. Et le réseau grandit en quantité de membres et en qualité d'initiatives.

Opera Europa est né en 2001 de la fusion de deux réseaux européens concurrents. Nicholas Payne en est le directeur depuis cinq ans. Il a réussi à en tripler le nombre d'adhérents, passant d'une trentaine de membres à quelque 105 maisons d'opéra en 2007, réparties sur plus de trente pays européens. Le réseau réunit des intendants, des directeurs financiers, des directeurs techniques, des responsables de communication et de production, etc.

Ces deux réseaux ont participé en février 2006, en collaboration avec Fedora, au lancement des premières Journées européennes de l'opéra, qui ont obtenu un succès considérable dans de nombreux pays. La prochaine grande conférence liée aux Journées européennes de l'opéra aura lieu en avril 2009 à Barcelone. ●

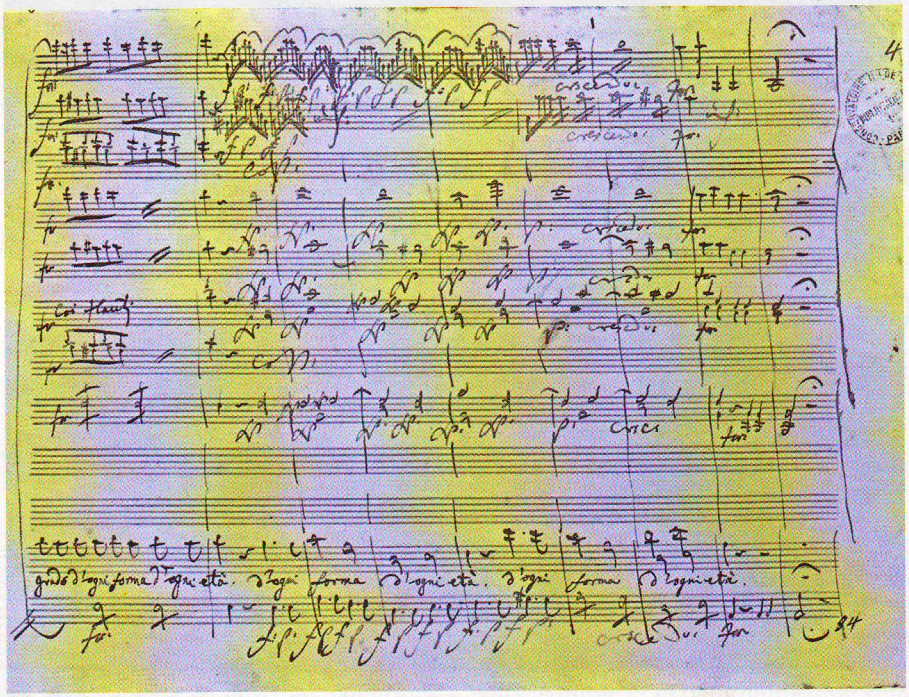
▲ **Projet Berliner. Répétition générale, le 29 juin 2007, à la Cité du Livre d'Aix-en-Provence. Élèves du collège Campra d'Aix-en-Provence et du lycée Georges-Duby de Luynes.**

Prima la musica e poi le parole ?

Si les mots ont une musique, la musique, en retour, peut être considérée comme un langage. C'est de ces relations complexes que l'opéra tire son pouvoir de séduction.

> PAR PIERRE CORTOT, PROFESSEUR AGRÉGÉ DE LETTRES MODERNES, DOCTEUR EN SCIENCES DU LANGAGE

Si, comme Umberto Eco l'affirme au cours d'une conversation avec Luciano Berio, l'opéra « ne relève pas uniquement d'un problème vocal » mais constitue « un problème de type narratif » dans la mesure où « il raconte une histoire », on peut légitimement s'interroger sur le pouvoir expressif de la musique dans un déroulement théâtral où les nécessités de la scène semblent, *a priori*, primer. Depuis le XVII[e] siècle, tous les compositeurs d'opéra ont cherché à résoudre le problème en apparence insoluble posé par la primauté de la musique ou de la parole théâtrale : c'était là le sujet d'un défi lancé à la cour de Vienne en 1786 et qui donna naissance à l'œuvre de Salieri sur un livret de Giovanni Battista Casti *Prima la musica e poi le parole*, défi que Richard Strauss reprendra dans son opéra *Capriccio* en 1942. Il est courant de lire dans les commentaires qui accompagnent les représentations ou les enregistrements d'opéra que la musique apporte « un supplément d'âme », qu'elle « approfondit les caractères », etc. Que faut-il entendre par là ? Peut-on parler de simple correspondance entre le domaine musical et le domaine linguistique ? Que « dit » la musique que la parole ne peut pas dire, cette part d'ineffable évoquée par Vladimir Jankélévitch (*La Musique et l'Ineffable*, 1961) ?

La musique : un langage autonome. Lorsque au début de son opéra *Tristan et Isolde* Wagner place les deux protagonistes

© BETTMANN/CORBIS

▲ **Partition de *Don Giovanni*.** **Opéra de W. A. Mozart, 1787. Livret de Lorenzo Da Ponte d'après la pièce de Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla*.**

◀ ***Orfeo*.** **Opéra de Claudio Monteverdi, 1607. Livret d'Alessandro Striggio. Mise en scène de Claude Goretta au Festival d'Aix-en-Provence, 1985.**

© PHILIPPE COQUEUX/SPECTO

du drame face à face sur le bateau qui conduit la belle captive auprès de son futur époux, le roi Marke, la colère de la jeune fille, l'indifférence de Tristan qui tient la barre ne peuvent cacher aux oreilles de l'auditeur la passion qui couve en eux. En effet, dès le *Prélude* du premier acte, le musicien a plongé le spectateur dans un bain sonore où la répétition des thèmes, dans des fluctuations tonales incessantes, a imprimé dans sa mémoire les *leitmotive* de l'aveu, du désir et du regard. Si bien que dans cet opéra où, selon le témoignage de spectateurs de langue allemande, l'on ne peut percevoir intelligiblement plus d'un tiers du texte en version originale, c'est la musique qui livre la clef des relations entre Tristan et Isolde : démentant les paroles de l'orgueilleuse fureur de la jeune femme, l'orchestre révèle l'expression secrète de sa passion irrésistible. Les thèmes conducteurs du désir, du regard s'obstinent à l'orchestre indépendamment de la ligne mélodique chantée par Isolde. « Wagner nous tend la perche dès l'entrée. Il veut que nous comprenions, sans avoir autrement à mettre les points sur les *i*, sinon par le langage secret de la musique » (Henry Barraud, *Les Cinq Grands Opéras*, 1972). Si, dans l'œuvre de Wagner, on peut constater une utilisation systématique de la musique pour révéler l'état affectif des personnages en scène, c'est qu'il a su construire par l'utilisation des *leitmotive* une véritable grammaire qui suppose de la part des spectateurs une adhésion totale à son système. Des ouvrages spécialisés ont très vite permis à un public élitiste d'accaparer son œuvre (avant qu'elle soit confisquée par l'idéologie nazie).

Faudrait-il alors chercher dans chaque œuvre de théâtre lyrique cette grammaire propre au compositeur qui permettrait de suivre la progression dramatique ? Berio affirme que le fait musical et le fait linguistique sont des phénomènes autonomes. Il explique comment la musique devient « un instrument d'analyse du texte ». Prenant acte des possibilités techniques contemporaines, il constate que la musique « aujourd'hui peut filtrer un texte de manière [...] radicale. Elle peut décider de ce qui, dans un texte, sera "rejeté", ou inversement, de ce qui jouera un rôle de premier plan : par exemple de ce qui sera réduit à du matériau acoustique, et de ce qui sera mis en lumière avec ses réseaux signifiants ». Il préfère d'ailleurs qualifier ses propres productions d'« actions musicales » plutôt que d'opéras, tout particulièrement *Un re in ascolto* sur des textes d'Italo Calvino. Il récuse de manière absolue le « rapport élémentaire de causalité entre le texte et la musique ». Eco conclut d'ailleurs le dialogue par une nouvelle piste de réflexion : « Quand la musique se mesure avec la parole, elle le fait pour affirmer son autonomie, et la différence de son sens. »

FAIT MUSICAL ET FAIT LINGUISTIQUE SONT DES PHÉNOMÈNES AUTONOMES

Récitatif et *aria da capo*. Lorsque la forme de l'opéra baroque italien s'est imposée à l'Europe entière au XVIII^e siècle, l'alternance du récitatif et des airs a fixé un code dramatique organisant tout le théâtre lyrique. Alors que les événements qui précipitent l'intrigue sont le propre du récitatif, les airs sont l'occasion d'épanchements de sentiments dont l'éventail très large va de la fureur à la tendresse avec toutes les nuances intermédiaires. Prédomine dans ce domaine l'*aria da capo* de forme ternaire (ABA') où la répétition de la première partie est l'occasion pour le chanteur de déployer sa virtuosité. Dans *La verità in cimento* (*La Vérité à l'épreuve*, 1720), *opera seria* de Vivaldi, Selim, fils légitime du sultan Mamoud, est au cœur d'une situation très embrouillée. Alors qu'il a été victime d'une spoliation d'identité au profit du fils de la maîtresse du sultan, Melindo, il doit renoncer à l'amour qui le lie à Roxane. Le conflit entre les deux frères est l'occasion pour Vivaldi d'insister sur la tendresse et la sensibilité de Selim dans un *aria da capo* dès la scène 5 de l'acte I. Selim vient d'être gravement insulté par son frère, mais il tient à lui faire savoir que son amour fraternel n'est pas entamé (« tu ne rends pas moins fort mon constant amour fraternel »). Les vocalises qui occupent la plus grande partie de l'*aria* sur le *a* de l'adjectif *costante*, variées durant les deux répétitions initiales et ornées de raffinements vocaux virtuoses lors de la reprise finale, font deviner la sensibilité douloureuse du personnage confronté à la brutalité d'un désamour qu'il ne pouvait soupçonner. Vivaldi énonce ainsi, par la forme convenue de l'*aria da capo* et par le jeu sur un son vocalique, le caractère du personnage qui pourra dénouer une situation invraisemblable en acceptant de sacrifier son amour au bénéfice de son frère.

Des événements sonores. Ce jeu sur les sonorités, où l'auditeur échappe au sens littéral des mots pour se laisser pénétrer de la sensualité attachée à un tissu purement musical, est une constante dans l'histoire de l'opéra. Dès l'apparition du genre au XVII^e siècle, les précurseurs ont parié sur cet effet qu'ils ont voulu rattacher à la tradition antique. Monteverdi a su utiliser un effet caractéristique du domaine musical dans une progression dramatique. Alors qu'un son isolé ne peut être porteur d'une intention, la brusque rupture de la continuité ●●●

musicale produit sur l'auditeur des émotions que la parole pourra d'ailleurs ultérieurement préciser. Le premier acte de l'*Orfeo* de Monteverdi relève du genre de la pastorale illustrée par l'*Aminta* du Tasse et *Il pastor fido* de Guarini dans les dernières années du XVI^e siècle. La musique renvoie à l'univers de l'Arcadie où tout est douceur et dévotion. L'acte II commence par des danses (en particulier la *frottola* chantée par Orphée) qui conduisent un berger (que le compositeur désigne par *il Pastore*) à chanter simplement en *do* majeur l'harmonie de la nature et la douceur de l'air. C'est alors que ce *do* « ingénu se retourne (*kata-strephei*, en grec) [...] devient *do* dièse, en projetant avec violence un terrifiant accord de sixte de *la* majeur » (Philippe Beaussant, *Le Chant d'Orphée selon Monteverdi*, 2002). Cet accord qui résonne de toute la force des théorbes et des *chitarroni*, trouant brutalement le climat paisible du *do* majeur, est ponctué quatre fois par le cri (*Ahi !*) de la *Messaggiera* (Sylvia qui va annoncer la mort d'Eurydice) lancé à contretemps sur un *mi* aigu. L'univers tragique se construit alors « dans une constante instabilité sonore, troublante, inquiétante, émouvante – et jamais larmoyante » (*ibid.*).

C'est ainsi que Berg, dans la scène 2 de l'acte III de *Wozzeck*, ménage un événement sonore après les trois mesures *triple forte* qui ponctuent les coups de couteau ayant raison de la vie de Marie. Le son (un *si*) pivot de toute la scène, d'abord imperceptible dans une polyphonie savante, gagne tous les instruments de l'orchestre. Il atteint une intensité sonore terrifiante « qui se brise sur un accord mat, sec et brutal » (Henry Barraud, *op. cit.*). Cette rupture de l'écriture polyphonique transmet à l'auditeur l'effroi de l'âme fruste du personnage de Wozzeck confrontée à l'horreur d'un destin qui l'écrase et auquel il ne comprend rien.

Ce changement d'atmosphère induit par le traitement musical combinant continuité et rupture a permis à Mozart de donner une dimension théâtrale à des moments clefs où un personnage cherche à comprendre ce qui se passe en lui. Fiordiligi dans *Così fan tutte*, à la scène 7 de l'acte II, se trouve dans un moment de bouleversement où tous ses repères se brouillent. Elle vient de repousser Ferrando et d'exalter sa fidélité à Guglielmo. Mais le récitatif accompagné suivi du rondo dans lesquels elle essaie de revenir sur ce qui vient de se passer donnent un tout autre éclairage à la scène. Mozart dans son orchestration met en avant les cors qui ont ici une signification ambiguë. D'un côté, ils semblent représenter dans la tradition musicale française, que Mozart connaît bien, la voix de l'être aimé absent, mais on sait (et les exemples fourmillent dans *Les Noces de Figaro*) que dans la tradition allemande le cor (*Horn* = corne) renvoie au cocuage et le jeu allègre de l'instrument à la fin du rondo consacre bien la défaite de Fiordiligi. On le comprend dès la strophe médiane où s'installe à l'orchestre un climat de douceur alors que s'élève à la clarinette un chromatisme ascendant d'une beauté poignante. Alors que Fiordiligi veut oublier des pensées inavouables (« mon courage et ma fidélité... perdront le souvenir qui me fait honte et horreur »), l'atmosphère mélancolique ambiguë dans laquelle évolue cette scène laisse présager la confusion des sentiments. La musique sait déjà ce que Fiordiligi ne sait pas encore dans cette étrange éducation sentimentale.

© PHILIPPE COQUEUX/SPECTO

▲ *Wozzeck.* **Opéra d'Alban Berg, 1925. Livret du compositeur d'après la pièce de Georg Büchner. Mise en scène de Hans Neugebauer au théâtre du Châtelet, 1982.**

Jeux sur les registres. Les glissements de genres musicaux offrent une autre voie pour appréhender la manière dont un créateur met en perspective la trame de sa composition musicale. L'exemple de Rossini est célèbre : il utilise comme ouverture pour son *opera buffa Le Barbier de Séville* (1816) celle de l'*opera seria Aureliano in Palmira* (1813), déjà utilisée pour *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815). Comment une même ouverture peut-elle fonctionner avec des œuvres aussi différentes ? Les motifs caractérisés originellement par « la vigueur, la nervosité, la souplesse » (Chantal Cazaux, Guide d'écoute, *in* L'Avant-Scène opéra, n° 374, 2005) sont transformés pour *Elisabetta* : « La vigueur sera solennité, la nervosité tension, la souplesse lyrisme. » Pour le *Barbier*, la ductilité de ces thèmes se traduira par « énergie, astuce et tendresse ». La musique est certes contextualisée *a posteriori* par le déroulement théâtral mais elle contient déjà ces différents niveaux de lecture. Lorsque Mozart utilise pour traduire le trouble de la Comtesse dans la scène 8 de l'acte III des *Noces* une mélodie empruntée à l'*Agnus Dei* de la *Messe du couronnement*, l'utilisation des bois comme partenaires de la femme blessée souligne la nostalgie de la Comtesse pour « les beaux moments de bonheur et de plaisir » de son amour pour le Comte. On est bien loin du caractère religieux de cette musique destinée originellement à l'office sacré !

Si l'on a pu définir la musique comme un quasi-langage, le déroulement théâtral exige une trame suffisamment explicite pour que le spectateur ne perde pas le fil d'une progression. Les mystères du mariage toujours paradoxal du langage et de la musique offrent des situations qui ne sont jamais figées. Les grandes œuvres impriment dans la sensibilité du spectateur des émotions où la musique, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, « affirme son autonomie ». Elle fait naître des sensations qui font entrer dans une dimension du temps allant bien au-delà de celle qu'implique la linéarité de la progression linguistique. N'est-ce pas là la source du plaisir qu'attend le spectateur en entrant dans une « maison d'opéra » ? ●

Nabucco aux Chorégies

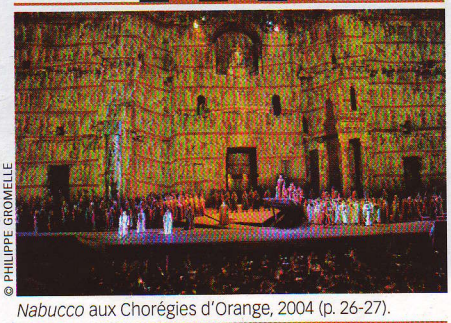
L'opéra de Verdi entre en parfaite harmonie avec le fabuleux décor du Théâtre antique d'Orange, comme ici, en 2004, dans une mise en scène de Charles Roubaud et Isabelle Partiot.

> PAR HÉLÈNE JARRY-PERSONNAZ, PROFESSEURE AGRÉGÉE D'ÉDUCATION MUSICALE

Nabucco de Giuseppe Verdi est, après *Aïda*, l'opéra qui a été le plus souvent donné au Théâtre antique d'Orange. C'est la cinquième fois qu'il y est monté lorsque le metteur en scène Charles Roubaud et la scénographe Isabelle Partiot en proposent leur vision pour les Chorégies de l'été 2004. Représenter l'opéra en plein air incite en effet au choix d'un répertoire qui joue plus de l'affrontement contrasté et massif que des nuances de l'intimisme.

Un mur vainqueur du temps. De tous les théâtres antiques de la vallée du Rhône, celui d'Orange, inscrit sur la liste du Patrimoine mondial de l'Unesco, est le seul à avoir gardé son mur à peu près intact, ce qui a permis à l'endroit de retrouver sa vocation de lieu de spectacle. Avec ses 103 mètres de largeur et ses 37 mètres de hauteur, il assure un réel confort acoustique. À l'origine, il était recouvert de plaques de marbre et d'éléments en relief qui devaient avoir une incidence sur le son. On y retrouve les ouvertures du mur de scène traditionnel des théâtres romains, avec la porte royale et les portes latérales. Les gradins en hémicycle, ou *cavea*, s'adossent à la colline Saint-Eutrope et peuvent accueillir jusqu'à dix mille spectateurs.

POSTER



© PHILIPPE GROMELLE

Nabucco aux Chorégies d'Orange, 2004 (p. 26-27).

Du théâtre antique aux Chorégies. Occupant une place de choix dans la cité, le théâtre était d'accès gratuit et proposait toutes sortes de spectacles, plus dirigés vers le mime et la pantomime que vers la tragédie. Construit au Ier siècle, sous le règne d'Auguste, il ne survécut pas à la décadence de l'Empire romain et fut fermé en 391. Au Moyen Âge, il servit de poste de défense. À partir du XVIe siècle, il fut occupé par des habitations.

Au XIXe siècle, le programme lancé par Prosper Mérimée, directeur des Monuments historiques, permit d'amorcer les travaux de restauration. Mais les représentations théâtrales ne commencèrent qu'en 1869, sous le nom de Fêtes romaines.

UN HAUT LIEU DE RENCONTRES LYRIQUES

En 1902, les manifestations prirent le nom de Chorégies, en référence au mot grec désignant la charge de l'organisation et du financement des spectacles incombant au chorège. Chaque année, les grands comédiens français vinrent interpréter le répertoire de la tragédie, en alternance avec une programmation musicale. Celle-ci seule subsista à partir de 1969. Plusieurs aménagements sont intervenus depuis. Jusqu'en 1982, la scène était limitée à une largeur de 19 mètres, restreinte sur les côtés par des massifs de figuiers et de lauriers. L'importance croissante accordée à la mise en scène amena la disparition de ces arbustes. La scène adopta des dimensions plus confortables : 65 mètres de large, avec une utilisation d'ouverture moyenne de 45 mètres, sur une profondeur de 16 mètres au centre. En 2006, le théâtre a reçu un toit de scène en verre de plus de 1 000 mètres carrés, installé à 32 mètres de hauteur (alors que la voix humaine ne monte qu'à 25 mètres et le chant à 27), afin de ne pas dénaturer l'acoustique. Une membrane a été mise en place et joue le rôle d'abat-son.

Ainsi, chaque été, le sud de la France devient un haut lieu de rencontres lyriques avec d'une part Orange, d'autre part Aix-en-Provence. Alors que les Chorégies continuent d'accueillir le public dans un endroit unique, dont les dimensions sont à la mesure de la fréquentation, le Festival d'Aix a été amené à diversifier ses lieux de représentation pour répondre à la demande. Ce faisant, il peut proposer une programmation plus variée. À Orange, une production de *La Flûte enchantée* a été donnée, mais il est difficile de conclure à une parfaite adéquation. La *Carmen* de Bizet a cependant connu de multiples représentations. Le répertoire italien est souvent à l'honneur, avec Puccini, Bellini et Donizetti. Mais la palme revient sans conteste à Verdi qui est, de très loin, le compositeur le plus joué à l'abri du mur de scène, sous la haute protection de la statue de l'empereur Auguste.

***Nabucco* fidèle à Orange.** *Nabucco* n'est pas, si l'on excepte le célèbre chœur des Hébreux (« *Va pensiero* ») qui devint l'hymne révolutionnaire de l'Italie partiellement occupée par les troupes autrichiennes, l'opéra le plus connu ni le plus reconnu de Verdi. On peut pourtant comprendre que ce soit une œuvre de choix pour le Théâtre antique d'Orange. Elle oppose un peuple captif à un oppresseur. Au soir de sa création à la Scala, en mars 1842, l'opéra fut salué par les Milanais, qui subissaient depuis 1814 l'occupation autrichienne, aux cris de « Liberté pour l'Italie ! ». *Nabucco* s'ouvre sur un chœur de plainte des Hébreux vaincus contre Nabuchodonosor, roi de Babylone. Le chœur, qu'il représente les Hébreux, guerriers, femmes, ou vieillards, les soldats ou le peuple de Babylone, va quasiment devenir le personnage principal de l'opéra. La présence prépondérante du peuple – des peuples – ●●●

***NABUCCO* de Giuseppe Verdi, 1842.** Mise en scène de Charles Roubaud et

© PHILIPPE GROMELLE

Isabelle Partiot aux Chorégies d'Orange 2004.

© GROMELLE GRAND ANGLE

▸ Le Théâtre antique d'Orange.

en fait un opéra politique, contemporain des luttes pour l'indépendance et l'unité de l'Italie dont Verdi sera le porte-parole. Le propos idéologique prend le pas sur l'intrigue amoureuse entre Ismaël, le neveu du roi de Jérusalem, et Fenena, la fille de Nabucco.

Évoquer l'ailleurs. Les lieux à suggérer ne manquent pas d'allure : le temple de Jérusalem, les appartements de Nabucco, les jardins suspendus de Babylone, les bords de l'Euphrate. Hubert Monloup, en 1994, a imaginé de construire devant le mur un autre mur, en briques rouges, avec des pilastres et un porche gardé par deux lions en bas-relief. Ralph Kotlai, en 1998, a concentré tous ses soins sur les différents niveaux de plateaux, donnant la possibilité aux choristes de se déplacer en toute fluidité. En 2004, les progrès techniques de projection ont permis au metteur en scène Charles Roubaud et à la scénographe Isabelle Partiot d'utiliser le mur d'une façon particulièrement efficace et élégante. La photographie du poster permet de s'en faire une idée. Le critique musical Philippe Gut complète notre information : « Le mur du théâtre sert d'écran sur lequel est projeté d'abord un immense drapé composé d'un texte géant en caractères hébraïques, auquel se substitue peu à peu un mur de briques incrusté de caractères cunéiformes, symbolisant le choc des cultures consécutif à l'exil des Hébreux à Babylone et l'arrogance des Babyloniens, puis, par un retour des caractères originaux, le triomphe de Jéhovah. » Philippe Gut souligne une économie de moyens remarquable : « un plateau légèrement incliné, que les lumières de Fabrice Kebour teintent diversement au cours de l'action, du rouge sang au bleu pâle et au gris, deux plans successifs séparés de quelques marches, sur lesquels s'organisent les masses chorales impressionnantes dirigées par Yannis Pouspourikas, dans cet opéra où le chœur est un personnage à part entière [...]. Pas de décors, si ce n'est, incrusté dans le mur, un taureau babylonien à tête d'homme barbu et couronné, dont l'effondrement au dernier acte dira la défaite du tyran. » Ce dernier élément visuel, qui semble comme faire partie du mur antique, est le moulage d'une colonne assyrienne du Louvre.

Vêtir les personnages. Comme le théâtre, l'opéra laisse au metteur en scène une marge de liberté. Les costumes peuvent être contemporains de la période où se déroule l'action, de l'époque de la création, de celle de la production, ou de tout autre contexte historique qui se peut justifier. Ils peuvent aussi jouer de l'intemporalité. *Nabucco* n'a pas spécialement inspiré de parti pris extravagant. Dans la production de 1994, Roberta Guidi Di Bagno vêtait, dans un souci de rappel historique, les Assyriens de collants ou de tuniques aux teintes des mosaïques babyloniennes. Mais les vêtements noirs, les chapeaux et les kippas pour les Hébreux induisaient une référence plus forte aux communautés juives actuelles qu'aux Hébreux de l'Antiquité ou à tel peuple aujourd'hui opprimé.

De la production de 2004, on peut deviner sur la photographie la somptuosité des matières et des couleurs des costumes dessinés par Katia Duflot. Cette illustration présente la dernière scène de l'acte II. Nabucco (Lado Ataneli, à l'extrémité du praticable) apparaît alors que tous le croyaient mort. Il déclare que, pour lui prendre la couronne, il faut venir la lui chercher sur la tête (air « *Del capo moi la prendi* »). Moment de stupeur et de solennité, donc, qui justifie que tous les protagonistes soient présents. Des hommes en armes et de la foule se distinguent, par la position et l'habillement, les personnages principaux : côté jardin, en blanc Ismaël, Anna et Fenena, en rouge Abdallo et Abigaïl (Susan Neves), côté cour en rouge le grand prêtre de Baal et en blanc Zaccaria.

UNE ÉCONOMIE DE MOYENS REMARQUABLE

Veiller à l'équilibre sonore. L'instant le plus extraordinaire d'une représentation lyrique dans l'un de ces festivals du Sud est sans doute celui où, à peine les premières notes libérées dans la nuit d'été, les cigales cessent leurs froissements sonores, entraînant la nature tout entière dans un silence magique. Pour peu que le mistral s'abstienne, le spectateur pourra découvrir combien certaines acoustiques, comme celle du Théâtre d'Orange, peuvent apporter légèreté et clarté à des œuvres lourdes par leur effectif.

Les tenues des musiciens laissent penser qu'il s'agit d'une photographie prise pendant la « générale ». Les répétitions servent entre autres à régler l'équilibre sonore entre la scène et ce qui n'est pas à proprement parler ici une fosse, mais un parterre instrumental (l'unique spectatrice, que l'on voit à gauche, est au même niveau que l'orchestre). Pinchas Steinberg dirige l'orchestre de la Suisse romande. Devant lui, en arc de cercle de gauche à droite, premiers et seconds violons, altos, violoncelles avec juste derrière eux les contrebasses. Au second plan, les alignements des vents, depuis les flûtes jusqu'au tuba. Bien visibles à gauche, deux harpes et, dans leur voisinage, grosse caisse et timbales. Les lumières des pupitres sont placées de façon à ne pas attirer l'œil des spectateurs.

Le rôle du chef d'orchestre, dans une production lyrique, est particulièrement délicat. Veiller à la cohésion et à l'équilibre entre instrumentistes et chanteurs est un exercice périlleux, que le moindre incident, la moindre déconcentration peuvent détruire. Dans un opéra comme *Nabucco*, le chœur mobilise une attention particulière, tant musicalement que du point de vue des évolutions scéniques. Son importance numérique impose de faire appel à plusieurs ensembles vocaux constitués dont il faut réaliser la fusion sonore. Quant aux déplacements d'une bonne centaine de personnes, ils doivent s'intégrer à une avancée sans heurt ni lourdeur.

Des spectacles tels ceux présentés aux Chorégies font appel à de grands professionnels et certains rôles ne connaissent potentiellement qu'un nombre très réduit d'interprètes. Par exemple, un personnage comme celui d'Abigaïl, fille présumée de Nabucco, nécessite une soprano d'une envergure totalement exceptionnelle. Le rôle est écrasant, couvrant une échelle vocale immense, avec des suraigus irréprochables, réclamant à la fois puissance, légèreté et précision. Et il ne suffit pas de trouver les perles rares pour les rôles les plus exposés. Une belle production se doit d'être homogène et d'aligner la qualité d'ensemble sur le plus haut degré d'exigence. Le prix à payer pour un songe de nuit d'été. ●

RÉSUMÉ

L'opéra est né en Italie, aux alentours de 1600. S'il trouve en partie son origine dans les intermèdes chantés et dansés des pièces de théâtre de l'époque, il est théorisé par les milieux érudits des cours aristocratiques de Florence et de Mantoue, où est créée, en 1607, l'une des premières œuvres de ce genre nouveau, l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi. Sous l'influence du cardinal Mazarin, l'opéra italien se développe bientôt en France dans les années 1650. Mais dans le cadre de l'Académie royale de musique, et sous l'impulsion décisive de Jean-Baptiste Lully puis de Jean-Philippe Rameau, l'opéra français trouve bientôt ses marques propres, déterminées en partie par les règles de la tragédie classique. Cette concurrence entre opéra italien et opéra français fera l'objet de nombreux débats esthétiques, dont la célèbre « querelle des Bouffons », vers 1752. Le XVII^e^ siècle voit le genre se diversifier, avec notamment l'*opera buffa* et l'*opera seria* (voir Mots-clés). Au siècle suivant, l'ouverture de nombreuses salles permet à l'opéra de se diffuser dans toute l'Europe et de s'ouvrir à un public plus large, essentiellement la bourgeoisie. Il joue alors un rôle dans la naissance des nations, en Italie (Verdi), en Allemagne (Weber puis Wagner), en Russie (Glinka), etc. À la fin du XIX^e^ siècle, l'« œuvre d'art totale » conçue par Wagner paraît marquer l'apogée et l'aboutissement du genre.
Pourtant, celui-ci survit à Wagner et connaît, au cours du XX^e^ siècle, une fécondité qui ne se dément pas. Des compositeurs comme Debussy, Berg, Poulenc, Weil, Messiaen, Stockhausen inventent des formes musicales et dramaturgiques nouvelles, tandis que la scénographie connaît elle aussi de profonds changements, comme, au cours de festivals lyriques, les représentations en plein air dans des décors en partie naturels.
La relation entre texte et musique, qui est au cœur du genre, est également renouvelée. Né de la collaboration d'un compositeur et d'un librettiste, l'opéra repose sur la conjugaison de paroles et de notes qui peuvent concourir à un même effet, mais conserver également leur existence autonome.
Parallèlement, l'architecture des bâtiments et des salles connaît également une évolution. La salle à l'italienne reste le modèle jusqu'à la révolution du *Festspielhaus* de Bayreuth, conçu par Wagner, d'où découleront la plupart des salles modernes. Quant au bâtiment, qui inspire de nombreux architectes, il tend à se transformer en complexe culturel proposant des lieux et des spectacles diversifiés.
Il reste que l'opéra, héritier de son histoire, est aujourd'hui un art à la fois populaire (par la célébrité de ses airs) et élitiste (par la fréquentation de ses salles). Mais de nombreux efforts sont consentis pour y attirer un public jeune et peu fortuné.

CITATIONS

Chez nous, la comédie est le spectacle de l'esprit, la tragédie celui de l'âme, l'opéra celui des sens.
Jean Le Rond d'Alembert

Dans tout concert symphonique, il y a un opéra englouti.
Michel Butor

Les Français sont faits pour composer de la musique d'opéra, les Italiens pour la chanter, les Allemands pour la jouer, les Anglais pour l'entendre et les Américains pour la payer.
Enrico Caruso

Comme l'opéra serait merveilleux s'il n'y avait pas les chanteurs !
Gioacchino Rossini

Un chanteur d'opéra, c'est un type qui reçoit un couteau dans le dos et qui, au lieu de saigner, se met à chanter.
Henri Jeanson

MOTS-CLÉS

- **ARIA.** Air expressif chanté par une voix. Au XVII^e^ siècle, l'*aria da capo* comportait une reprise de la mélodie donnant lieu à toutes sortes de prouesses vocales.
- **BEL CANTO.** Terme italien (beau chant) qui désigne l'opéra en mettant l'accent sur la virtuosité technique des chanteurs.
- **CAVATINE.** Air bref pour un soliste.
- **ENSEMBLE.** Air pour plusieurs solistes.
- **LIBRETTISTE.** Auteur du livret (*libretto* en italien), c'est-à-dire des paroles chantées et parlées de l'opéra. Le travail du librettiste consiste souvent, en collaboration avec le compositeur, à adapter une œuvre (généralement théâtrale) préexistante. Il arrive aussi que le compositeur soit son propre librettiste, comme dans le cas de Wagner.
- **OPERA BUFFA.** Opéra au registre comique et au style léger. L'un des premiers opéras bouffes est *La serva padrona* de Pergolèse, en 1733, dont la représentation à Paris en 1752 déclencha la « querelle des Bouffons ». L'*opera buffa* a évolué par la suite en opéra-comique, alternant airs chantés et dialogues parlés.
- **OPERA SERIA.** Opéra dont le registre est sérieux et le style grave.
- **OUVERTURE.** Introduction instrumentale de l'opéra. L'ouverture comporte souvent une amorce des motifs musicaux qui seront développés par la suite.
- **RÉCITATIF.** Chant déclamé d'une manière proche de la parole. Dans un opéra, le récitatif fait avancer l'action, que suspend l'*aria*. Le *recitativo secco*, le plus ancien, est accompagné d'une seule basse continue, souvent au clavecin. Le *recitativo accompagnato* est accompagné par l'orchestre.
- **TESSITURE.** Étendue couverte par la voix, du plus bas au plus aigu.
- **VOCALISE.** Exécution d'une série de notes sur une ou plusieurs voyelles, dans un but soit d'entraînement vocal soit de démonstration de virtuosité.
- **VOIX.** On compte généralement, en allant du plus grave au plus aigu, trois voix féminines (contralto, mezzo-soprano, soprano) et quatre voix masculines (basse, baryton, ténor, haute-contre).

Découvrir l'opéra avec *Faust* de Gounod

> PAR ANTOINE MIGNON, PROFESSEUR AGRÉGÉ DE MUSIQUE

Place dans les programmes

Les deux thématiques « musique pour chœur » et « musique pour voix soliste(s) » étudiées en classe de 6e ont pu servir d'approche à la découverte de l'opéra. Toutefois, appréhender un opéra nécessite une période d'étude plus longue et une concentration plus grande que pour une autre œuvre musicale, et requiert ainsi une certaine maturité de la part des élèves. L'opéra en tant que synthèse de la musique et des arts peut donc trouver sa place dans les programmes assez libres de la classe de 3e, faisant converger alors les apprentissages et les acquis de l'enseignement de la musique au collège.

Une part assez large de la séquence sera consacrée à l'étude iconographique, en privilégiant la transversalité entre la musique et les arts, comme nous y invitent les programmes officiels, anticipant également les futurs programmes de collège dans lesquels l'histoire des arts occupera une large place.

Objectifs et démarche

Se familiariser avec un monde étranger. Aborder l'opéra avec des adolescents est toujours périlleux. Souvent mal à l'aise avec leur corps, avec leur voix – notamment les garçons –, ils reçoivent bien souvent ce genre musical avec méfiance, voire avec défiance. Les récentes émissions télévisées consacrées au chant ont quelque peu relativisé cet état de fait, les élèves étant davantage sensibilisés, en dehors de l'école, à ce qu'est une voix « travaillée ». Néanmoins, presque toujours, un véritable travail de désamorçage est nécessaire pour approcher sereinement le monde lyrique.

Si l'ambiance de classe le permet, l'écoute de l'impitoyable (pour nos oreilles) Florence Foster Jenkins dans le fameux « Air des bijoux » de Gounod (en anglais, de surcroît) peut servir de libération pour tout un chacun (au professeur ensuite de panser les plaies avec, par exemple, le même air chanté par Renata Tebaldi !), aider à décomplexer certains, et permettre d'entamer l'étude de l'opéra sur une note humoristique mais qui peut également servir de déversoir à préjugés.

L'approche de la question sous l'angle de l'architecture, complétée idéalement par la visite d'un théâtre, offrira l'occasion aux élèves d'entrer peu à peu dans le monde merveilleux de l'opéra. Rarement insensibles aux fastes et/ou aux ors, ils prendront possession de ce lieu et, par là-même, de sa mémoire musicale. Dès lors, le professeur peut les initier aux codes spécifiques de l'opéra, en tant qu'espace puis en tant qu'œuvre artistique, l'une n'allant pas sans l'autre.

Acquérir une vue globale d'une œuvre (ou d'un genre) multiple, par essence pluridisciplinaire. La grande difficulté est d'étudier, avec une heure de cours par semaine, une œuvre pour voix et instruments qui dure entre deux et trois heures, fondée sur un texte et représentée sur scène. Pourtant, prendre conscience de tous ces éléments est indispensable pour une bonne compréhension de ce qu'est un opéra.

Choisir l'œuvre avec laquelle les élèves vont découvrir un nouveau genre musical est toujours délicat. *Faust* de Gounod a de multiples avantages : avant tout, et d'un point de vue pratique, l'œuvre est en français. Si l'œuvre de Goethe dont elle est tirée est inabordable par des élèves de troisième, elle présente l'un des grands mythes de la culture occidentale, facile à résumer et dont les thématiques – sorcellerie, immortalité, amour, distinction entre le bien et le mal, etc. – sont tout à fait adaptées à des adolescents.

Débuter par le prélude est logique ; ce passage instrumental sera le moment de relier le monde de l'opéra abordé dans un premier temps à l'œuvre musicale en elle-même. L'acte II présente quant à lui les grands moments types d'un opéra – air, duo, récitatif, chœur – en un temps rapproché : les élèves peuvent donc découvrir les procédés poético-musicaux tout en suivant une partie de l'histoire cohérente.

L'appréhension par l'écoute et le visionnage d'une vidéo, le chant et la pratique instrumentale des différents moments musicaux de l'œuvre de Gounod visera, outre l'étude de l'œuvre en particulier et autant que faire se peut, à la compréhension du genre musical dans sa globalité. L'écoute d'autres extraits d'opéras ainsi que de comédies musicales récentes pourra compléter la séquence.

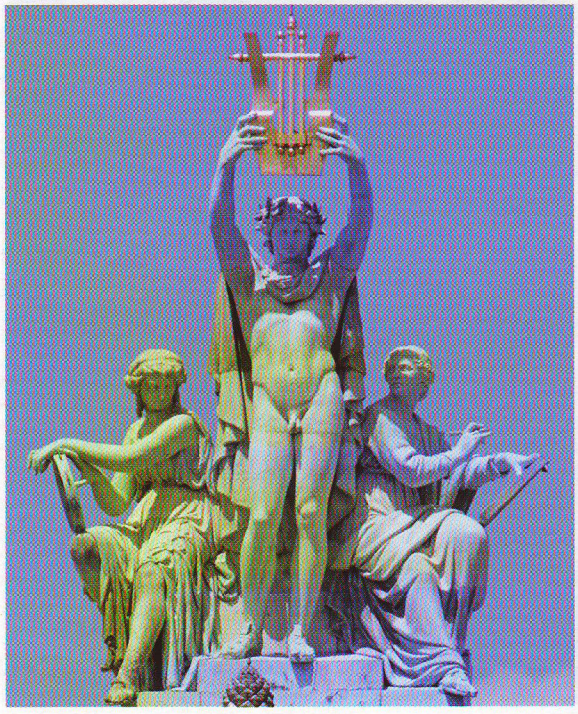
SAVOIR +

- La partition de *Faust* est accessible à l'adresse suivante : www.dlib.indiana.edu/variations/scores/baf2400/large/index.html
- Charles Gounod, *Faust*. Actes Sud 1999.
- *L'Avant-Scène opéra*, n° 231, mars 2006.
- Charles Gounod, *Faust*. Dir. Colin Davis. Orchestre symphonique de la radio bavaroise. Philips classics 2007.
- Charles Gounod, *Faust*. Dir. Michel Plasson. Orchestre du Capitole de Toulouse. Chœurs de l'armée française. Emi Classics 2005.

A Façade de l'Opéra Garnier

© PIERRE PHILIPPON

B *Apollon, la Poésie et la Musique*

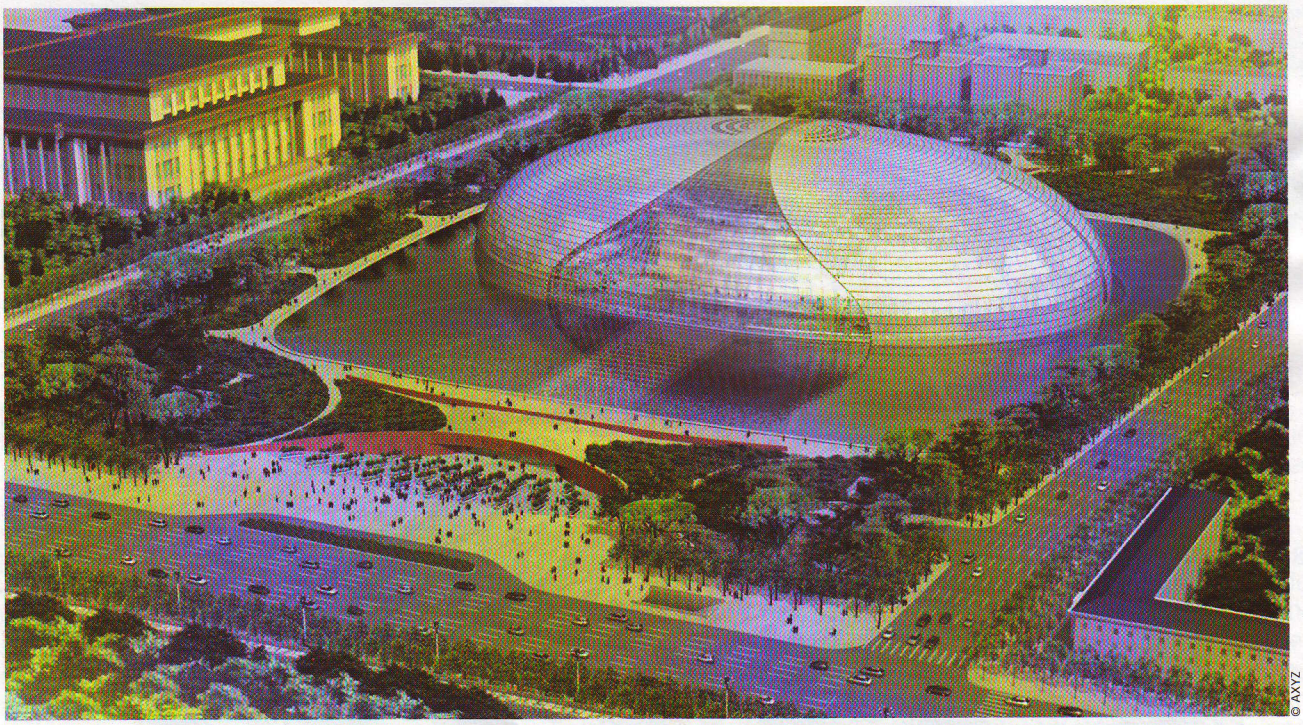


© DR

C Escalier de l'Opéra Garnier

© JEAN-PIERRE DELAGARDE

D Opéra de Pékin

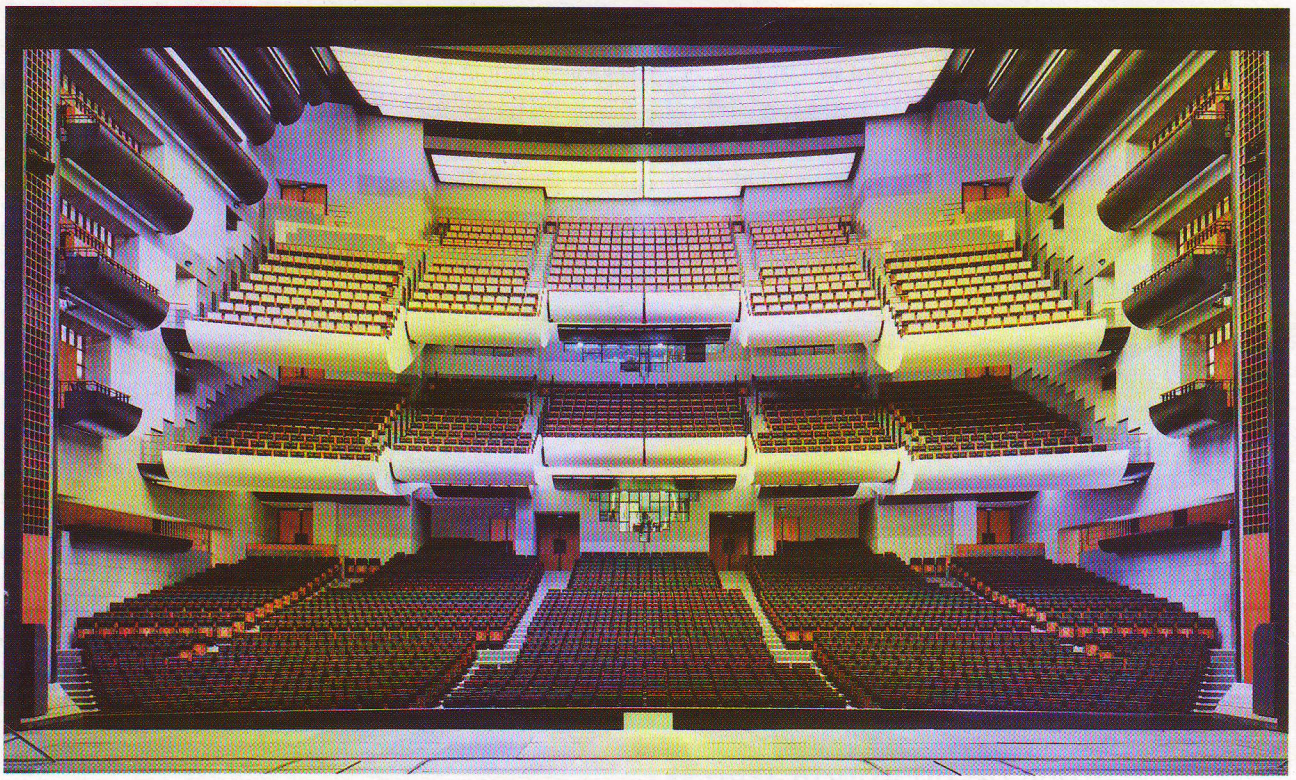


© AXYZ

E Salle de l'Opéra Garnier

© JEAN-PIERRE DELAGARDE

F Salle de l'Opéra Bastille



© CHRISTIAN LEIBER

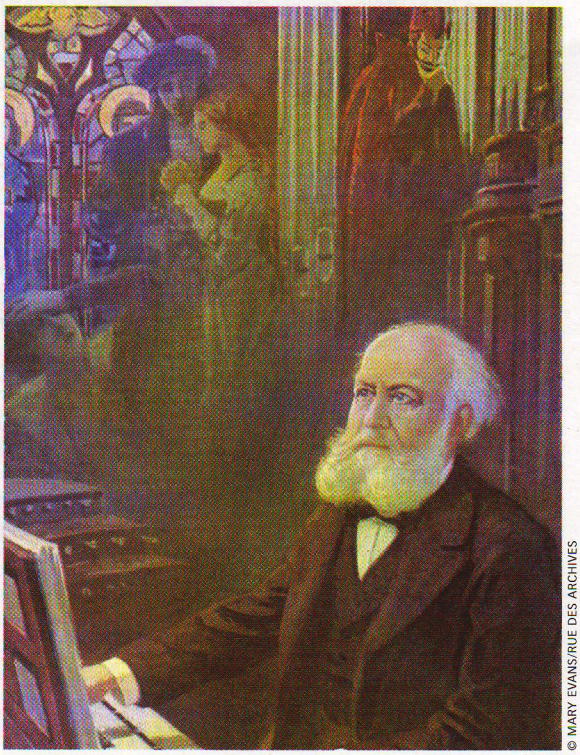
G Faust vu par Delacroix...

● ***Méphistophélès apparaissant à Faust,*** 1825. Lithographie d'Eugène Delacroix.

© AKG-IMAGES

H ... et mis en musique par Gounod

● Charles Gounod composant son *Faust,* par L. Balestrieri.



© MARY EVANS/RUE DES ARCHIVES

I Le chœur

Charles Gounod, *Faust*, 1859. Livret de Michel Carré et Jules Barbier. Acte II, scène 1.

La kermesse
Une des portes de la ville. À gauche un cabaret à l'enseigne du dieu Bacchus.

Wagner, étudiants, bourgeois, soldats, jeunes filles, matrones

Wagner et les étudiants
Vin ou bière,
Bière ou vin,
Que mon verre
Soit plein !
Sans vergogne,
Coup sur coup,
Un ivrogne
Boit tout !
Jeune adepte
Du tonneau
N'en excepte
Que l'eau !
Que ta gloire,
Tes amours,
Soient de boire
Toujours !
(Ils trinquent et boivent.)

Chœur de soldats
Filles ou forteresses,
C'est tout un, morbleu !
Vieux burgs, jeunes
[maîtresses
Sont pour nous un jeu !
Celui qui sait s'y prendre
Sans trop de façon,
Les oblige à se rendre
En payant rançon !

Un groupe de bourgeois
Aux jours de dimanche et
[de fête
J'aime à parler guerre et
[combats ;
Tandis que les peuples
[là-bas
Se cassent la tête.
Je vais m'asseoir sur les
[coteaux
Qui sont voisins de la
[rivière,
Et je vois passer les
[bateaux
En vidant mon verre !
(Bourgeois et soldats remontent vers le fond du théâtre.)

Un mendiant (circulant de groupe en groupe)
Mes beaux messieurs,
[mes belles dames,
Que la pitié touche vos
[âmes ;
Et que votre folle gaîté
Sur moi retombe
[en charité.
(Un groupe de jeunes filles entre en scène.)

Les jeunes filles
(regardant de côté)
Voyez ces hardis compères
Qui viennent là-bas ;
Ne soyons pas trop
[sévères,
Retardons le pas.
(Elles gagnent la droite du théâtre. Un second chœur d'étudiants entre à leur suite.)

Deuxième chœur d'étudiants
Voyez ces mines gaillardes
Et ces airs vainqueurs !
Amis, soyons sur nos
[gardes !
Tenons bien nos cœurs !

Chœur de matrones
(observant les étudiants et les jeunes filles)
Voyez après ces
[donzelles
Courir ces messieurs !
Nous sommes aussi bien
[qu'elles,
Sinon beaucoup mieux !

Le mendiant
Mes beaux messieurs,
[mes belles dames,
Que la pitié touche vos
[âmes !
Et que votre folle gaîté
Sur moi retombe en
[charité !...
(Tous les groupes redescendent en scène.)

ENSEMBLE
Les étudiants
Vin ou bière,
Bière ou vin,
Que mon verre
Soit plein !

Les soldats
Pas de beauté fière !
Nous savons leur plaire
En un tour de main !

Les bourgeois
Vidons un verre
De ce bon vin !

Les matrones
(aux jeunes filles)
Vous voulez leur plaire.
Nous le voyons bien !

Les jeunes filles
De votre colère
Nous ne craignons rien !

Les étudiants
Voyez leur colère,
Voyez leur maintien !
(Les étudiants et les soldats séparent les femmes en riant. Tous les groupes s'éloignent et disparaissent.)

J Les adieux

Charles Gounod, *Faust*, 1859. Livret de Michel Carré et Jules Barbier. Acte II, scène 2.

Wagner, Siebel, étudiants, Valentin

Valentin
(paraissant au fond ; il tient une petite médaille à la main)
Ô toi, sainte médaille,
Qui me viens de ma sœur,
Au jour de la bataille,
Pour écarter la mort,
reste là sur mon cœur !

Wagner
Ah ! voici Valentin qui nous
[cherche sans doute !

Valentin
Un dernier coup, messieurs,
et mettons-nous en route !

Wagner
Qu'as-tu donc ?... quels
regrets attristent nos
[adieux ?

Valentin
Comme vous, pour
longtemps, je vais quitter
[ces lieux ;
J'y laisse Marguerite, et,
pour veiller sur elle,
Ma mère n'est plus là !

Siebel
Plus d'un ami fidèle
Saura te remplacer
[à ses côtés !

Valentin
(lui serrant la main)
Merci !

Siebel
Sur moi tu peux compter !

Les étudiants
Compte sur nous aussi !

Valentin
Avant de quitter ces lieux,
Sol natal de mes aïeux,
À toi, Seigneur et roi des
[cieux,
Ma sœur je confie.
Daigne de ton danger
Toujours la protéger,
Cette sœur si chérie.
Délivré d'une triste pensée,
J'irai chercher la gloire
au sein des ennemis
Le premier, le plus brave,
au fort de la mêlée,
J'irai combattre pour mon
[pays,
Et si vers lui Dieu me
[rappelle,
Je veillerai sur toi, fidèle,
Ô Marguerite.
Avant de quitter ces lieux,
[etc.]
Ô roi des cieux jette les
[yeux,
Protège Marguerite, ô roi
[des cieux.

>> ANALYSE DES DOCUMENTS

A à D L'Opéra au cœur de la cité

Après l'attentat perpétré contre lui alors qu'il se rend à une représentation d'opéra à la salle de la rue Le Peletier, Napoléon III déclare d'utilité publique, par le décret du 29 septembre 1860, la construction d'une nouvelle salle. Le baron Haussmann, préfet depuis 1853 en charge de l'urbanisme parisien, choisit un espace dégagé de 10000 m², au croisement de plusieurs voies. C'est Charles Garnier, jeune architecte peu connu mais Grand Prix de Rome en 1848, qui est retenu pour réaliser le projet. La première pierre est posée le 21 juillet 1862 : c'est alors, par sa superficie, le plus grand théâtre d'Europe, pouvant accueillir plus de 2000 spectateurs.

La façade (DOC A) est classique mais agrémentée d'un décor abondant. Quatre groupes sculptés – Le drame lyrique de Jean Perraud, La danse de Jean-Baptiste Carpeaux, La musique instrumentale d'Eugène Guillaume et L'harmonie de François Jouffroy – forment une synthèse allégorique de l'opéra, notamment à la française (présence de la danse), tout comme la sculpture de Aimé Millet, *Apollon, la Poésie et la Musique* (DOC B).

Le grand escalier au faste baroque (DOC C), avec ses trente-deux marches polychromes, sa rampe d'onyx, ses colonnes et ses balcons, forme une voie d'accès triomphale qui fait du spectateur un acteur du spectacle mondain, sorte de théâtre dans le théâtre qui traduit le rôle de l'opéra dans la société bourgeoise du Second Empire.

Toutefois, s'il n'appartient plus au quotidien de la majorité, l'Opéra reste au centre de la vie culturelle d'une cité, comme en témoigne le très récent Opéra de Pékin de Paul Andreu (DOC D), terminé en décembre 2007. À l'image de la plupart des opéras modernes, celui de Paul Andreu est conçu comme un centre culturel, comprenant, outre une salle d'opéra, une salle de concert et deux théâtres.

E et F La salle

L'Opéra Garnier est un théâtre « à l'italienne », en fer à cheval (DOC E). La salle est bien sûr pensée pour que l'on assiste au spectacle sur scène, que l'on admire les musiciens en action dans la fosse, mais aussi pour l'admirer elle-même, comme en témoignent les rouges et les ors de la décoration intérieure (DÉCRYPTAGE p. 14-17). On retrouve ici la dimension mondaine de l'opéra au XIXe siècle.

Ce n'est plus du tout le cas pour la salle de l'Opéra Bastille de Carlos Ott, inaugurée en 1989 (DOC F) : depuis le théâtre de Wagner à Bayreuth, la salle d'opéra moderne n'est conçue que par rapport à la représentation ; la salle étant plongée dans le noir, la décoration intérieure est bien moins chargée, même si les matériaux restent nobles. Mais surtout, toutes les places assises sont frontales par rapport à la scène.

G et H Les deux *Faust*

Publiée en 1808, la pièce de Goethe est centrée sur le pacte signé entre le savant et Méphistophélès, ce que représente cette lithographie de Delacroix (DOC G), tirée d'un ensemble de dix-sept réalisées en 1828 pour l'édition française. Delacroix avait assisté auparavant à une représentation scénique de *Faust* à Londres, d'où les postures théâtrales des personnages, et la vision de Méphistophélès en héros romantique et séducteur.

Les librettistes Michel Carré et Jules Barbier n'ont retenu que l'histoire d'amour entre Faust et Marguerite, tirée de la pièce de Carré de 1850, *Faust et Marguerite*. Pour cette raison, les Allemands préfèrent appeler l'opéra du nom de l'héroïne : *Margarethe*. C'est ce qu'a illustré l'auteur de la carte postale (DOC H) représentant Gounod en train de composer son *Faust*, avec les deux jeunes gens en arrière-plan, observés à la dérobée par Méphistophélès.

I et J Approche du livret

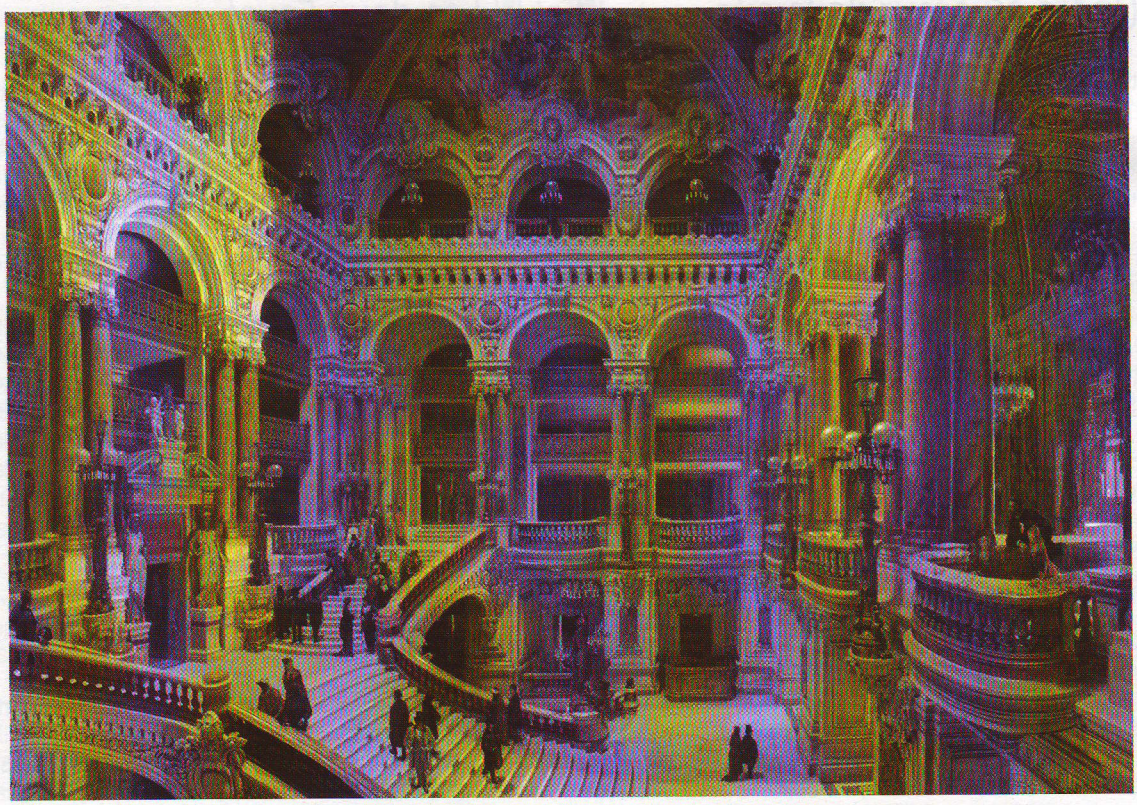
Dans ce chœur de l'acte II, chaque groupe social est clairement identifié par un vocabulaire propre, en une sorte de caricature à la Daumier. Doué d'une orchestration fleurie apportant une verve dansante à la musique – qui n'est pas sans rappeler l'orchestre des ballets de Tchaïkovski –, ce chœur, véritable pièce descriptive, explore tour à tour diverses tessitures, avec pour chacune son motif propre : les basses 1 que sont les étudiants, entrecoupées par l'intervention de Wagner ; puis les basses 2 des soldats introduites par une musique plus militaire de laquelle se détachent la trompette et la caisse claire ; puis les ténors 1 à la voix haut perchée des bourgeois caricaturaux ; viennent ensuite les jeunes filles, sopranos 1, au motif nimbé de mélismes légers, motif qui sera repris par les ténors 1, jeunes étudiants, et les matrones (sopranos 2). Après cette présentation voix par voix, le chœur à six voix prend forme et montre son ampleur avec le motif premier « Vin ou bière ». L'écriture polyphonique de Gounod se montre habile, simple et efficace.

Dans la scène 2, Valentin, qui est sur le point de partir au combat, est plongé dans la peine de quitter sa sœur lorsqu'il rencontre Wagner, Siebel et un groupe d'étudiants. Il leur fait part de son émoi, et tous lui promettent de veiller sur Marguerite. Toutefois, Valentin s'en remet à Dieu pour protéger sa sœur.

« Ô toi, sainte médaille » et « Avant de quitter ces lieux ». Après un court arioso de Valentin, un dialogue s'installe lors d'un récitatif accompagné, aux ponctuations orchestrales fines et pertinentes. Valentin expose ensuite son thème déjà entendu dans le prélude, motif qui sera repris après un court interlude plus libre. Cet air de Valentin fut ajouté pour les représentation de Londres en 1863.

>> ACTIVITÉS

1 Fonction sociale de l'opéra — docs A à E



© GERARD BLOT/RMN

● **Victor Navlet, *Escalier de l'Opéra de Paris,* 1880.** Huile sur toile, 131 x 196 cm. Paris, musée d'Orsay.

a. Observez les **DOCS A** et **C** et le tableau ci-dessus. Quelle impression produit la façade ? Pourquoi Garnier a-t-il conçu un si vaste escalier ?
b. Comparez cette entrée du bâtiment avec la façade (**DOC A**) et la salle (**DOC E**). Quels sont les éléments communs ? Que peut-on en déduire de la place et du rôle de l'opéra au XIXe siècle ?
c. Pourquoi la statue *Apollon, la Poésie et la Musique* d'Aimé Millet (**DOC B**) trône-t-elle sur le toit de l'Opéra Garnier ? Quels symboles représente-t-elle ?
d. Lisez cette présentation de l'Opéra de Pékin par son architecte, Paul Andreu : « Le bâtiment se compose d'une salle d'opéra (2 416 places), d'une salle de concert (2 017 places) et de deux théâtres (dont un de 1 040 places) inclus dans une coque en titane et verre abritant l'espace public. Le verre ouvre le bâtiment comme un rideau que l'on écarte, montre ce qu'il contient : des théâtres, des lieux de promenade et d'exposition. Le titane protège et couvre, crée des zones d'ombres plus secrètes. Le complexe culturel est conçu comme une "ville de théâtres", une île transparente dans un plan d'eau artificiel entouré d'un nouveau parc urbain. »
Comparez cet Opéra moderne avec l'Opéra Garnier, sur le plan de la forme comme de la fonction sociale.

2 Une scène et une salle — docs E et F

a. Comparer les architectures intérieures de la salle de l'Opéra Garnier et de celle de l'Opéra Bastille.
b. Le spectateur est-il accueilli de la même façon au XIXe siècle et au XXe siècle ?
c. Pourrait-on aujourd'hui construire une salle comme celle de l'Opéra Garnier ? Pourquoi ?
d. Sur le **DOC E**, identifiez les différents lieux : scène, fosse, orchestre, loge, balcon.
e. Quelle partie a disparu à l'Opéra Bastille ? Pourquoi ?
f. En quoi la salle de l'Opéra Garnier se prête-t-elle particulièrement à une fréquentation mondaine ?

© CNDP

3 Goethe inspirateur de Gounod — docs G et H

a. Effectuez une recherche sur la légende de Faust et résumez-la.
b. Lisez l'argument de la pièce de Goethe et de l'opéra de Gounod (www.charles-gounod.com/oeuvres/operas/faust.htm). Que constatez-vous ?
c. Observez la lithographie de Delacroix (DOC G). Quelle scène représente-t-elle ? Quels aspects « sataniques » retrouve-t-on dans le personnage de Méphistophélès (physionomie, vêtements, accessoires...) ? Relevez les éléments qui évoquent le statut de savant de Faust.
d. Observez la carte postale de Balestrieri (DOC H). Quelle(s) scène(s) sont représentées en arrière-plan ? Quelle thématique de la légende est ici mise en valeur ?
e. Comparez les deux images. Quels sont leurs points communs ? leurs différences ? Pourquoi les librettistes de Gounod n'ont-ils pas repris la pièce de Goethe dans sa totalité ? Sur quel thème ont-ils choisi de mettre l'accent ? Pour quelle raison ?

4 L'ouverture (prélude) — doc +

a. Écoutez le prélude de *Faust* de Gounod (voir **SAVOIR +** p. 30). S'agit-il d'une musique vocale ou seulement instrumentale ?
b. Après avoir déterminé les différents caractères musicaux de ce prélude, précisez-en la structure.
c. Repérez cette structure sur la partition (www.dlib.indiana.edu/variations/scores/baf2400/large/index.html). Comment se marque visuellement le changement de caractère ?
d. Mettez en valeur, par le chant ou la pratique, les éléments musicaux importants qui participent au caractère de cette ouverture (chromatisme, entrées fuguées, thème de Valentin, etc.). En quoi celle-ci annonce-t-elle le drame à venir ?

5 Le chœur — docs I et J

a. Montrez, en relevant les mots clefs, comment le texte du livret caractérise chaque groupe d'individus.
b. Quel groupe prend le pas sur les autres ? Qu'est-ce qui nous le prouve ?
c. Comment Gounod représente-t-il ces différentes catégories de population dans le chœur (instruments, tessiture, caractère, etc.) ?
d. Montrez comment Gounod réunit avec habileté les groupes choraux.
e. Quel rôle est dévolu au chœur dans l'opéra ?

6 Récitatif et air — docs I et J

a. Distinguez dans le texte les passages de monologue et les passages de dialogue. Les informations qu'ils nous donnent par rapport à l'histoire sont-elles du même ordre ?
b. Gounod compose-t-il de la même façon pour les deux sortes de passages (monologues et dialogues) ? Sinon, quelles sont les différences ?
c. Que peut-on dire des lignes vocales avant et pendant l'air de Valentin ? La ou les voix sont-elles mises en valeur de façon identique ? De quelle tessiture relève la voix de Valentin ?
d. Visualisez sur la partition le récitatif. Quand l'orchestre intervient-il ? Pourquoi est-il si peu présent ?
e. Synthétisez les différences entre récitatif et air, et expliquez leur rôle respectif.
f. Transformez un texte dialogué d'une pièce de théâtre en récitatif, ponctué par les instruments de la classe.
g. Pour le plaisir : écoute du « Veau d'or ». S'agit-il d'un récitatif ou d'un air ?

© CNDP

La trilogie de Beaumarchais : du théâtre à l'opéra

> PAR PIERRE CORTOT, PROFESSEUR AGRÉGÉ DE LETTRES MODERNES, DOCTEUR EN SCIENCES DU LANGAGE (ARTS ET LITTÉRATURE)

Place dans les programmes

La trilogie de Beaumarchais permet d'aborder dès la classe de seconde les catégories de **genres** et de **registres** ainsi que les spécificités de l'écriture dramatique. La transposition sur la scène lyrique conduit à initier les élèves de 2de et de 1re à l'histoire des **mouvements littéraires, artistiques et culturels du XVIIIe au XXe siècle**, à entrer dans le **travail de l'écriture** comme dans celui des **réécritures** et à envisager les problèmes du **texte et de sa représentation.**

Objectifs et démarche

Tout d'abord, l'étude de la trilogie de Beaumarchais offre la possibilité de suivre l'évolution affective de personnages dans le temps (de la jeunesse à l'âge mûr) et donc de jalonner une éducation sentimentale. Les différentes expressions de l'amour correspondant aux âges de la vie, ainsi que les relations conjugales qui sont au centre du système dramatique de Beaumarchais, ont gardé toute leur actualité dans le bouleversement des mœurs qui caractérise notre époque.

L'étude de l'écriture théâtrale amène également à montrer comment l'auteur a joué avec des codes et des sensibilités qui se sont transformés au cours de la période prérévolutionnaire. Le principe de la comédie d'intrigue comme celui de la comédie sérieuse, tels que Beaumarchais les a lui-même définis dans les longs textes qui accompagnent l'édition de ses pièces, fournissent les outils critiques nécessaires pour décrypter les codes d'écritures adopté par un auteur dramatique. Ce travail conduira aussi à relativiser le poids de règles qui organiseraient rigidement la création dramatique.

La transposition dans le domaine lyrique de l'univers de Beaumarchais est l'occasion d'aborder le problème de la liberté d'expression en Europe au XVIIIe siècle, l'auteur du *Mariage de Figaro* s'étant déjà trouvé confronté lui-même à la censure. On pourra ainsi réfléchir aux moyens par lesquels un auteur peut contourner les interdits et faire passer malgré tout à son public des idées contestataires.

Le travail du librettiste, qui adapte une œuvre théâtrale pour un musicien, offre un exemple significatif de réécriture. Les livrets de Paisiello, Mozart et Rossini sont des textes versifiés où interfèrent des souvenirs de l'Antiquité ou d'œuvres parallèles étrangères au texte d'origine. Dans l'opéra de Milhaud, une chanson provenant d'une œuvre antérieure de Beaumarchais a été introduite comme finale de l'opéra. Le raccourcissement des pièces d'origine présente aussi l'avantage d'apprécier comment s'opère la progression dramatique et comment la musique participe de cette progression.

La réception de l'œuvre lyrique permet d'étudier les évolutions du public auquel est destiné l'opéra. À l'origine divertissement aristocratique (voir la création de l'œuvre de Paisiello à la cour de Catherine II), il conquiert le public populaire déjà au temps de Mozart (à Prague et à Vienne, les thèmes des *Noces* s'entendent dans la rue) et tout au long du XIXe siècle, où il portera les revendications nationales en Italie ou en Bohême par exemple. L'étude de la disposition architecturale des salles sera aussi utile pour comprendre la distribution de l'œuvre. Enfin, il sera nécessaire d'initier les élèves à l'éventail des voix humaines et de leur permettre de reconnaître les tessitures des voix féminines et masculines.

Le théâtre lyrique participe par définition à toutes les formes d'expression artistique et il paraît particulièrement adapté pour sensibiliser des élèves aux correspondances entre littérature, arts plastiques, art musical et arts de la scène. Les spécificités du genre peuvent être abordées à l'aide des textes proposés dans le corpus. Les différentes catégories agençant la progression dramatique doivent être repérées : d'abord les airs et les récitatifs, puis, à l'intérieur de chacune de ces catégories, l'évolution de l'aria depuis le XVIIIe siècle, la façon dont on peut opposer *recitativo secco* et *recitativo accompagnato*, et, depuis l'époque romantique, comment la mélodie continue s'est imposée.

Enfin, l'écriture musicale, dans la mesure où elle suppose une utilisation particulière du langage (jeu sur le rythme, les syllabes, la distribution des voyelles, etc.), est l'occasion d'aborder une poétique du langage où le signifiant compte autant sinon plus que le signifié.

SAVOIR +

- COLLAER Paul. *Darius Milhaud*. Genève (Suisse) : Slatkine, 1982.
- MILHAUD Madeleine. *Mon XXe Siècle*. Propos recueillis par Mildred Clary. Paris : Bleu nuit éditeur, 2002.
- MOZART Wolfgang Amadeus. *Les Noces de Figaro. L'Avant-Scène opéra*, nos 135-136, 3e édition, 1999.
- ROSSINI Gioacchino. *Le Barbier de Séville. L'Avant-Scène opéra*, no 37, 4e édition, 2005.
- STRICKER Rémy. *Mozart et ses opéras, fiction et vérité*. Paris : Gallimard, 1980 (coll. Tel).
- www.librettidopera.it. On trouvera sur ce site les livrets intégraux des opéras de Paisiello, Rossini et Mozart.

A Giovanni Paisiello, *Le Barbier de Séville*, 1782

• Livret de Giuseppe Petrosellini. Acte I, scène 2. Traduction Pierre Cortot pour *TDC*, 2008.

Que l'on mette au ban l'ennui
Qui nous ronge sans cesse,
Allons plutôt chanter le vin
Qui allume le feu dans le cœur.
Sans le vin tout homme
Mourrait, le pauvre,
Comme un singe justement.
Jusque-là, ça ne va pas mal…
(Tout en composant et chantant.)
Le vin et la paresse
Se disputent mon cœur.
Bon dieu ! ils ne se le disputent pas,
Mais ils y règnent ensemble,
Ils se le partagent…
Mais peut-on dire se le partagent ?
[oui bien sûr,
Et pourquoi pas ? Ce qui va mal en
[vers,
On le met en musique,
Et ainsi se composent les blagues.
(Il met un genou en terre et écrit.)
Le vin et la paresse
Se partagent mon cœur,
Je voudrais finir avec quelque
[chose de beau,
Avec une opposition, une
[antithèse…
Diable, je l'ai trouvée :
(Il écrit tout en chantant.)
L'un est mon plaisir,
L'autre mon serviteur.
Oh ! quand s'ajouteront les instruments,
Avec cette aria je ferai des miracles.
(Il aperçoit le Comte et se met debout.)

B Gioacchino Rossini, *Le Barbier de Séville*, 1816

• Livret de Cesare Sterbini. Acte I, scène 2. Traduction Michel Orcel, © *L'Avant-Scène opéra*, n° 37, 2005.

Figaro, une guitare pendue au cou ; le Comte caché.
Place au factotum
De la cité, place !
Tra la la la la la la la la.
Vite au travail,
L'aube est levée, vite !
Tra la la la la la la la la.
Ah, quelle belle vie,
Quel beau plaisir,
Quel beau plaisir
Pour un barbier
De qualité,
De qualité !
Ah, bravo Figaro.
Bravo, bravissimo,
Bravo !
Tra la la la la la la la la.
Tu es fortuné
En vérité !
Bravo !
Tra la la la la la la la la.
[…]
Prêt à tout faire,
La nuit, le jour,
Aux alentours
Courant toujours.
Plus beau pactole
Et vie plus noble,
Pour un barbier,
Il n'en est d'autre.
Tra la la la la
Tra la la la la la.
Peignes, rasoirs,
Ciseaux, lancettes,
Tout à ma voix
Est soudain là.
Et du métier aussi
L'on peut tirer profit
Avec la donzelle
Et le cavalier,
Avec la donzelle…
Tra la la la la…
Et le cavalier…
Tra la la la la…
Ah, quelle belle vie, […]
Pour un barbier de qualité !
Tous me requièrent,
Tous me réclament,
Femmes, garçons,
Vieillards, pucelles,
Là, la perruque…
Vite la barbe…
Là, la saignée…
Vite un billet…
Tous me requièrent […]
Vite un billet…
Eh, Figaro, Figaro,
Figaro, etc.
Holà, holà ! Quelle furie !
Holà ! Quelle foule !
Chacun son tour,
Je vous en prie !
Figaro !… Voici.
Eh, Figaro !… Voilà.
Figaro-ci, Figaro-là.
Figaro-ci, Figaro-là.
Fin prêt, toujours paré,
Je suis comme l'éclair,
Je suis le factotum
De la cité.
Ah, bravo, Figaro,
Bravo, bravissimo,
Jamais Fortune,
Ne t'oubliera.
Tra la la la la la
Jamais Fortune […] de
[la ville.

C Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 1784

• Acte I, scène 2.

Ah, Monseigneur ! Mon cher Monseigneur ! vous voulez m'en donner… à garder ? Je cherchais aussi pourquoi, m'ayant nommé concierge, il m'emmène à son ambassade, et m'établit courrier de dépêches. J'entends, Monsieur le Comte : trois promotions à la fois ; vous, compagnon ministre ; moi, casse-cou politique, et Suzon, dame du lieu, l'ambassadrice de poche ; et puis fouette courrier ! pendant que je galoperais d'un côté, vous feriez faire de l'autre à ma belle un joli chemin ! me crottant, m'échinant pour la gloire de votre famille ; vous, daignant concourir à l'accroissement de la mienne ! quelle douce réciprocité ! Mais, Monseigneur, il y a de l'abus. Faire à Londres, en même temps, les affaires de votre maître et celles de votre valet ! représenter, à la fois, le Roi et moi, dans une cour étrangère, c'est trop de moitié, c'est trop. Pour toi, Bazile ! fripon mon cadet ! je veux t'apprendre à clocher devant les boiteux ; je veux… non, dissimulons avec eux, pour les enferrer l'un par l'autre. Attention sur la journée, Monsieur Figaro ! D'abord avancer l'heure de votre petite fête, pour épouser plus sûrement ; écarter une Marceline, qui de vous est friande en diable ; empocher l'or et les présents ; donner le change aux petites passions de Monsieur le Comte ; étriller rondement Monsieur du Bazile et…

D Wolfgang Amadeus Mozart, *Les Noces de Figaro*, 1786

• Livret de Lorenzo Da Ponte. Acte I, scène 2. Traduction Christiane Laurent, © *L'Avant-Scène opéra*, nos 135-136, 1999.

Figaro seul arpente fiévreusement la pièce en se frottant les mains.
Bravo, monsieur mon Maître !
Maintenant je commence
À comprendre le mystère… et à
[voir clairement
Votre projet : à Londres, n'est-ce
[pas ?…
Vous ministre… moi courrier… et
[Suzanne…
Ambassadrice secrète…
Non, cela ne sera pas, Figaro vous
[le dit.

Air
S'il veut danser
Monsieur le petit Comte,
De la guitare
Je lui jouerai.
S'il veut venir
À mon école
La cabriole
Lui apprendrai.
Je saurai… mais doucement !
En dissimulant
Je pourrai bien mieux
Découvrir tout le mystère.

En maniant la ruse,
En l'adoptant :
Piquant ici
Plaisantant là,
Toutes ces machinations
Je renverserai.
S'il veut danser
Monsieur le petit Comte
De la guitare
Je lui jouerai !
(Il sort.)

E Darius Milhaud, *La Mère coupable*, 1964

• Livret de Madeleine Milhaud. Acte III, scènes 9 et 10, © éditions Ricordi.

Le Comte. Par qui savez-vous donc ce qui touche ma Florestine ?
La Comtesse. Begears seul m'en avait fait confidence.
Florestine. Begears me l'a dit sous le sceau du secret.
La Comtesse. Begears, Begears, Begears !
Suzanne. Begears me l'a dit aussi.
Léon. Begears me l'a dit aussi.
Figaro. Begears me l'a dit aussi.
Le Comte. Lui ! Lui ! Toujours lui ! Ô monstre, et moi qui allais lui donner Florestine, moi qui allais mettre ma fortune en ses mains !
Figaro. Plus d'un tiers y serait déjà si je n'avais porté sans vous le dire vos trois millions d'or en dépôt chez Monsieur Fal. Je vous ai donné son reçu…
Le Comte. Le scélérat vient de me l'enlever pour toucher la somme.
Figaro. Je cours tout près d'ici chez Monsieur Fal votre notaire. Dieu veuille qu'il ne soit pas trop tard. Attendez surtout jusqu'à mon retour avant de prendre aucun parti.
Le Comte, inquiet. Begears penserait-il à se disculper ?
Figaro, tirant une lettre de sa poche. Il fera tout pour le tenter mais voilà le remède. Vous me saurez bon gré d'avoir tout fait pour me la procurer. Lisez cette lettre.

Figaro sort. Le Comte lit la lettre – 4 mesures de musique seule dans un mouvement animé se terminant par des arpèges descendants balayant 4 octaves.

Le Comte. Marié en Irlande ! Et il allait épouser ma fille… Hélas, ma Florestine, je frémis du péril où j'allais plonger ta jeunesse.
La Comtesse. Il nous trompait tous.
Suzanne. Il nous trompait les uns par les autres.
Léon. Il nous trompait les uns par les autres.
Le Comte. Et tu étais le prix de ses horribles perfidies.
La Comtesse. Il nous trompait tous.
Suzanne. Il nous trompait les uns par les autres.
Léon. Il nous trompait les uns par les autres.

F Beaumarchais, sur *La Mère coupable*, 1797

Les hommes de lettres qui se sont voués au théâtre, en examinant cette pièce, pourront y démêler une intrigue de comédie, fondue dans le pathétique d'un drame. Ce dernier genre, trop dédaigné de quelques juges prévenus, ne leur paraissait pas de force à comporter ces deux éléments réunis. « L'*intrigue*, disaient-ils, est le propre des sujets gais, c'est le nerf de la comédie ; on adapte le *pathétique* à la marche simple du drame, pour en soutenir la faiblesse. » Mais ces principes hasardés s'évanouissent à l'application, comme on peut s'en convaincre en s'exerçant dans les deux genres. L'exécution plus ou moins bonne assigne à chacun son mérite ; et le mélange heureux de ces deux moyens dramatiques employés avec art peut produire un très grand effet ; voici comment je l'ai tenté.

Sur des événements antécédents connus (et c'est un fort grand avantage), j'ai fait en sorte qu'un drame intéressant existât aujourd'hui entre le comte Almaviva, la comtesse et les deux enfants. […]

C'est vingt ans après que les fautes sont consommées, quand les passions sont usées, que leurs objets n'existent plus, à l'instant où les conséquences d'un désordre presque oublié viennent peser sur l'établissement, sur le sort de deux enfants malheureux qui les ont toutes ignorées, et qui n'en sont pas moins les victimes, c'est de ces circonstances graves que la moralité tire toute sa force et devient le préservatif des jeunes personnes bien nées, qui, lisant peu dans l'avenir, sont beaucoup plus près du danger de se voir égarées que de celui d'être vicieuses. Voilà sur quoi porte mon drame.

Puis, opposant au scélérat notre pénétrant Figaro, vieux serviteur très attaché, le seul être que le fripon n'a pu tromper dans la maison, l'intrigue qui se noue entre eux s'établit sous cet autre aspect. [...]

Ainsi, la *comédie d'intrigue*, soutenant la curiosité, marche tout au travers du drame, dont elle renforce l'action, sans en diviser l'intérêt, qui se porte entier sur la mère. Les deux enfants, aux yeux du spectateur, ne courent aucun danger réel. On voit bien qu'ils s'épouseront si le scélérat est chassé, car ce qu'il y a de mieux établi dans l'ouvrage, c'est qu'ils ne sont parents à nul degré, qu'ils sont étrangers l'un à l'autre, ce que savent fort bien, dans le secret du cœur, le comte, la comtesse, le scélérat, Suzanne et Figaro, tous instruits des événements, sans compter le public qui assiste à la pièce, et à qui nous n'avons rien caché.

G Diderot et la comédie sérieuse

• Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique,* 1771.

Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie qui a pour objet le ridicule et le vice. La comédie sérieuse qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques. La tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.

Mais qui est-ce qui nous peindra fortement les devoirs des hommes ? Quelles seront les qualités du poète qui se proposera cette tâche ?

Qu'il soit philosophe, qu'il ait descendu en lui-même, qu'il y ait vu la nature humaine, qu'il soit profondément instruit des états de la société, qu'il en connaisse bien les fonctions et le poids, les inconvénients et les avantages. [...]

Si les conditions des hommes nous fournissent des pièces telles que par exemple *Les Fâcheux* de Molière, c'est déjà quelque chose : mais je crois qu'on peut tirer un meilleur parti. Les obligations et les inconvénients d'un état ne sont pas tous de la même importance. Il me semble qu'on peut s'attacher aux principaux, en faire la base de son ouvrage, et jeter le reste dans les détails. C'est ce que je me suis proposé dans *Le Père de famille,* où l'établissement du fils et de la fille sont mes deux grands pivots. La fortune, la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfants et des enfants envers leurs parents, le mariage, le célibat, tout ce qui tient à l'état d'un père de famille, vient amené par le dialogue. Qu'un autre entre dans la carrière, qu'il ait le talent qui me manque ; et vous verrez ce que son drame deviendra.

Ce qu'on objecte contre ce genre ne prouve qu'une chose : c'est qu'il est difficile à manier, que ce ne peut être l'ouvrage d'un enfant, et qu'il suppose plus d'art, de connaissances, de gravité et de force d'esprit, qu'on n'en a communément quand on se livre au théâtre.

H Les mémoires de Da Ponte

• *Mémoires de Lorenzo Da Ponte, librettiste de Mozart,* (1823-1827), traduction M. C. D. de La Chavanne, revue et complétée, © Mercure de France, 1980, coll. Le temps retrouvé.

Je compris facilement que l'immensité du génie de Mozart exigeait un sujet de drame vaste, multiforme, sublime. Causant un jour avec lui, il me demanda si je pourrais mettre en opéra la comédie de Beaumarchais intitulée : *Les Noces de Figaro*. Mais il fallait surmonter une grosse difficulté.

Peu auparavant cette pièce avait été interdite au théâtre allemand par ordre de l'Empereur sous prétexte qu'elle était trop légère pour un auditoire distingué. Or, comment la proposer de nouveau ? [...]

Je me mis à l'œuvre en secret, attendant le moment opportun pour le proposer, soit à l'Intendance, soit à l'Empereur lui-même, si j'en avais le courage. Martini seul fut mis dans la confidence, et il fut assez généreux, par déférence pour Mozart, pour me laisser le temps d'achever ma pièce avant de m'occuper de lui. Au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, Mozart composait la musique ; en six semaines tout était terminé. La bonne étoile de Mozart voulut que les partitions manquassent au théâtre. Je saisis l'occasion pour aller voir l'Empereur, sans en parler à personne, et lui offrir *Les Noces de Figaro*.

« Comment, me dit Joseph, vous savez que Mozart, remarquable pour la musique instrumentale, n'a jamais écrit pour le chant, une seule fois exceptée, et cette exception ne vaut pas grand-chose.

– Moi-même, répliquai-je timidement, sans la bonté de l'Empereur je n'eusse jamais écrit qu'un drame à Vienne.

– C'est vrai ; mais cette pièce de *Figaro*, je l'ai interdite à la troupe allemande.

– Je le sais ; mais, ayant transformé cette comédie en opéra, j'en ai retranché des scènes entières, j'en ai abrégé d'autres, et je me suis appliqué surtout à faire disparaître tout ce qui pouvait choquer les convenances et le bon goût ; en un mot, j'en ai fait une œuvre digne d'un théâtre que Sa Majesté honore de sa protection. Quant à la musique, autant que je puis en juger, elle me semble un chef-d'œuvre.

– Bien, je me fie à votre goût pour la musique et à votre prudence ; remettez la partition aux copistes. »

L'instant d'après j'étais chez Mozart. Je ne lui avais pas encore fait part de cette bonne nouvelle qu'une dépêche lui apportait l'ordre de se rendre au Palais avec sa partition. Il obéit et fit entendre à l'Empereur divers morceaux qui l'enchantèrent et, sans exagération, l'étourdirent. Joseph II avait le goût très sûr en musique, et généralement pour tout ce qui se rattachait aux beaux-arts. Le succès prodigieux qu'a eu dans le monde entier cette œuvre merveilleuse en est une preuve.

I Stendhal, *Vie de Rossini*, 1823

- **Chapitre XVI.**

Rossini trouva l'*impresario* du théâtre Argentina à Rome, tourmenté par la police qui lui refusait tous les *libretti* (poèmes), sous prétexte d'allusions. Quand un peuple est spirituel et mécontent, tout devient allusion. Dans un moment d'humeur, l'*impresario* romain proposa au gouverneur de Rome *Le Barbier de Séville*, très joli *libretto* mis jadis en musique par Paisiello. Le gouverneur, ennuyé ce jour-là de parler mœurs et décence, accepta. Ce mot jeta Rossini dans un cruel embarras, car il a trop d'esprit pour n'être pas modeste envers le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paisiello à Naples. Le vieux *maestro*, qui n'était pas sans un grand fond de *gasconisme*, et qui se mourait de jalousie du succès de l'*Élisabeth*, lui répondit très poliment qu'il applaudissait avec une joie véritable au choix fait par la police papale. Il comptait apparemment sur une chute éclatante.

Rossini mit une préface très modeste au-devant du libretto, montra la lettre de Paisiello à tous les *dilettanti* de Rome, et se mit au travail. En treize jours, la musique du *Barbier* fut achevée. Rossini croyant travailler pour les Romains, venait de créer le chef-d'œuvre de la *musique française*, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère. […]

L'ouverture du *Barbier* amusa beaucoup à Rome ; on y vit ou l'on crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto *Piano, pianissimo*, du second acte, alla aux nues. « Mais c'est de la petite musique, disait le parti contraire à Rossini ; cela est amusant, sautillant, mais n'exprime rien. Quoi ! Rosine trouve un Almaviva fidèle et tendre, au lieu du scélérat qu'on lui avait peint, et c'est par d'insignifiantes roulades qu'elle prétend nous faire partager son bonheur ! » *Di sorpresa, di contento Son vicina a delirar*. Eh bien, ces roulades si singulièrement placées sur ces paroles, et qui faillirent, même le second jour, entraîner la chute de la pièce à Rome, ont eu beaucoup de succès à Paris ; on y aime la galanterie et non l'amour. […]

La musique […] a fait un pas immense depuis Paisiello ; elle s'est défaite des récitatifs ennuyeux et a conquis les *morceaux d'ensemble*. Il est ridicule, disent les pauvres gens froids, de chanter cinq ou six à la fois. – Vous avez raison ; il est même souverainement absurde de chanter deux ensemble, car, quand est-ce qu'il arrive, même sous l'empire de la passion la plus violente, de parler un peu longtemps deux à la fois ? Au contraire, plus le mouvement de passion est vif, plus on accorde d'attention à ce que dit la personne que nous voulons persuader. Voyez les sauvages et les Turcs, qui ne cherchent pas à se faire une réputation de vivacité et d'esprit. Rien de plus judicieux que ce raisonnement. Ne vous semble-t-il pas parfait ? Eh bien, l'expérience le détruit de fond en comble. Rien de plus agréable que les *duetti*. Donc, pauvres littérateurs estimables qui appliquez votre dialectique puissante à juger des arts que vous ne voyez pas, allez faire une dissertation pour prouver que Cicéron nous amuse, ou que M. Scoppa vient enfin de trouver le vrai rythme de la langue française et l'art de faire de beaux vers.

J Entretiens avec Madeleine Milhaud

- **Madeleine Milhaud, *Mon XX^e Siècle*, propos recueillis par Mildred Clary, © France musiques/Bleu nuit éditeur, 2002.**

Peu de temps avant la guerre, en 1938, Darius avait reçu une commande d'État. Il désirait composer un opéra, mais sur un sujet particulier : la jalousie. […] Nous avions vu quelques semaines auparavant une *Médée* montée par Pitoëff avec Ludmilla Pitoëff, et je lui ai proposé : « Pourquoi n'écrirais-tu pas une *Médée* ? Médée donne les preuves les plus concrètes de la jalousie. » Séduit par l'idée, il a écrit à quelques amis susceptibles de s'y intéresser et d'écrire le livret. L'un était en vacances, l'autre injoignable, le troisième avait autre chose à faire. Donc Milhaud m'a dit : « Pourquoi ne le ferais-tu pas ? » J'avoue que je l'ai laissé insister car je ne suis pas écrivain. Je le regrette. Mais je suis chapardeuse ; je connaissais assez bien la musique de Darius et ce qui pouvait lui plaire, les styles un peu différents selon les scènes choisies. Faire un livret est semblable à un travail de couturier. Je me suis mise à l'ouvrage, car je suis sûre qu'il y tenait beaucoup. J'ai glané des idées à gauche et à droite. Il n'y avait pas un mot de moi dans tout cela : entre Sénèque, Euripide et Corneille, c'est dans Corneille que j'ai trouvé le personnage de Créuse totalement différent de celui de Médée. En fait, Médée est victime de l'ingratitude et de la lâcheté de son mari. Elle risquait la mort dans un pays totalement inconnu. Son mari avait oublié tout ce qu'elle avait fait pour lui.

Une de mes ultimes collaborations avec Darius (après *Bolivar*, dont le livret est tiré de la pièce de Supervielle) est *La Mère coupable*, troisième volet de la Trilogie de Beaumarchais après *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. *La Mère coupable* se déroule vingt ans après *Le Mariage de Figaro*, après la Révolution française. Dans *La Mère coupable*, il y a vraiment un vilain, Begears, un personnage diabolique comme Iago dans *Othello*. Cet homme espère épouser la fille du Comte et lui prendre son argent. Son rôle est très important dans la pièce. Au fond, *La Mère coupable*, c'est la lutte entre Figaro, qui est parfaitement conscient de tout ce qui se passe, et Begears… je crois d'ailleurs que c'était le nom d'un homme à qui Beaumarchais en voulait beaucoup ! Ces cinq actes, il a fallu les réduire en trois. J'ai rajouté à la fin une petite chanson, qui se trouve dans l'une des premières pièces de Beaumarchais. L'Opéra de Genève en a fait une production admirable.

>> ANALYSE DES DOCUMENTS

A Du *Barbier* de Paisiello...

La comédie de Beaumarchais connut la célébrité dans toute l'Europe dès sa parution en 1775. Plusieurs opéras avaient précédé l'œuvre de Paisiello (1740-1816). Celui-ci, maître de chapelle à Saint-Pétersbourg, est sollicité par l'impératrice pour composer à partir de la comédie une œuvre lyrique brève (Catherine II s'ennuyait facilement à l'Opéra). Paisiello écrit dans sa dédicace : « Depuis que Votre Majesté Impériale a goûté *Le Barbier de Séville*, j'ai pensé que cette même pièce transformée en opéra ne vous déplairait pas ; en conséquence j'en ai fait un résumé que j'ai essayé de rendre aussi court que possible. » Le livret a été rédigé par Giuseppe Petrosellini (1727-1797), abbé au service de la cour pontificale, membre de nombreuses académies et librettiste des compositeurs les plus importants de son époque.

L'opéra, créé à Saint-Pétersbourg en 1782, connut aussitôt un succès européen qui dura jusqu'à ce que l'œuvre de Rossini ne le supplante. Le livret suit d'assez près le texte de Beaumarchais ; il est rédigé, comme le veut alors la coutume, en vers rimés. Le musicien, dans cette scène d'exposition, alterne air et récitatif accompagné : Figaro, un baryton, improvise et le compositeur joue avec ce personnage dont la gaieté contraste avec le sentimentalisme du Comte, un ténor, qui s'est présenté dans la scène précédente par un air très tendre célébrant « sa Rosine ».

B ... au *Barbier* de Rossini

Déjà populaire en Italie depuis *Tancrède* et *L'Italienne à Alger*, Rossini (1792-1868) est sollicité en décembre 1815 par le duc Sfoza Cesarini, *impresario* du théâtre Argentina de Rome, pour composer un *opera buffa* destiné à mettre en vedette le ténor Manuel Garcia. Le livret est confié à Cesare Sterbini (1784-1831), poète, responsable des trésors du Vatican. Rossini choisit la pièce de Beaumarchais et, pour ne pas paraître aller sur les brisées de Paisiello, il propose de l'intituler *Almaviva ou la Précaution inutile*.

La musique est composée en quelques mois. Après une première houleuse, l'opéra remporte un succès grandiose et sera aussitôt porté sur les grandes scènes lyriques européennes. Le librettiste s'est fortement inspiré de Petrosellini tout en ménageant de nouveaux effets. Il a ajouté un serviteur (Fiorello) au Comte, qui permet d'ouvrir sur une scène de *commedia dell'arte*. L'arrivée inopinée de Figaro est l'occasion pour Rossini de composer l'un des morceaux les plus célèbres de son répertoire, une cavatine, c'est-à-dire un air dépourvu de *da capo* (de reprise).

Celle-ci s'ouvre sur une explosion orchestrale qui donne le premier thème par lequel Figaro exhale sa joie de vivre et de chanter. Rossini fascine son auditeur par la fantaisie avec laquelle il structure la cavatine en reprenant le premier thème ou use d'un second plus souple et plus tendre (« Ah, quelle belle vie... ») tout en réservant à la partie centrale sa propre mélodie et sa propre orchestration. Les crescendos de la dernière partie désarçonnent en suggérant des voies diverses de conclusion. Cette complexité de la construction est masquée par la longueur du morceau et l'apparent désordre reflètant la vitalité inventive de Figaro.

C et D De Beaumarchais à Mozart...

Chassé du service du prince Colloredo à Vienne en 1781, Mozart s'est tout naturellement reconnu dans le personnage de Figaro fustigeant l'arrogance des grands. Après le succès de l'*Enlèvement au sérail*, il prépare un nouvel ouvrage sur une traduction allemande d'une pièce de Goldoni, mais la fermeture de l'Opéra allemand par décision impériale l'oblige à changer ses plans. Il cherche alors un livret italien et suggère à Da Ponte de travailler sur *Le Mariage de Figaro*. Très admiratif de l'opéra de Paisiello donné à Vienne en 1783, Mozart, tenu à l'écart par les milieux officiels, veut retrouver les faveurs du public en lui offrant la suite du *Barbier*.

L'opéra, dont la composition a débuté en octobre 1785, est donné en mai 1786. Cet extrait est le célèbre premier air. Mozart met dans la bouche de Figaro une mélodie calquée sur le rythme de la danse aristocratique par excellence, le menuet, alourdi de façon à en accentuer l'effet menaçant. Le texte de Beaumarchais est allégé. Les *pizzicati* des cordes suggèrent le son d'une guitare et Figaro semble donner, à sa façon, une sérénade au Comte !

E ... et à Darius Milhaud

Darius Milhaud (1892-1974) a composé dix-huit opéras témoignant d'un grand éclectisme puisque les livrets font voisiner Eschyle, Paul Claudel, Armand Lunel, Boris Vian, Francis Jammes, Jean Cocteau, Jules Supervielle et son épouse, Madeleine Milhaud.

En adaptant le texte de Beaumarchais, le compositeur se place dans la lignée de ses illustres devanciers même si nos sensibilités modernes ne comprennent pas toujours le succès étonnant rencontré jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle par la pièce qui clôt la trilogie de Figaro. Beaumarchais l'intitule *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*.

Cette comédie sérieuse se présente donc comme la réécriture de la pièce de Molière avec un Tartuffe laïc. L'action se déroule vingt ans après celle du *Mariage*. L'aventurier irlandais Begears, dépositaire des lettres ultimes de Chérubin tué au combat, devient l'homme de confiance de la famille. La Comtesse a eu un fils avec Chérubin, Léon. De son côté, le Comte a eu une fille natu-

relle, Florestine. Les deux jeunes gens s'aiment. Begears réussit à embrouiller la famille Almaviva en faisant en sorte que tous réclament son mariage avec Florestine. Mais Figaro et Suzanne veillent...

L'extrait se situe au moment où la famille vient d'être détrompée. Figaro mène le jeu. Le compositeur alterne ensembles et dialogues en donnant à la musique une fonction dramatique. La pièce se termine par le mariage des deux jeunes gens et la réconciliation des vieux époux.

F et G Théories du drame

En présentant sa pièce cinq ans après la difficile première en pleine Terreur (1792), Beaumarchais (1732-1799) justifie son choix de la comédie sérieuse pour la dernière pièce de sa trilogie. Il revient à la fin de sa vie aux théories développées dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface à *Eugénie,* 1767). Il avait aussi annoncé dans la préface du *Mariage de Figaro* (1785) qu'il reviendrait au «genre dramatique sérieux» et qu'il allait «prodiguer les traits de la plus austère morale», en «tonnant fortement contre les vices». Dix ans auparavant, il expliquait dans la *Lettre modérée sur la chute et la critique du* Barbier de Séville que l'intrigue de sa pièce aurait pu faire «avec un égal succès, une tragédie, une comédie, un drame, un opéra, etc.». Il faut donc souligner la cohérence d'un projet dramatique qui répond à la sensibilité d'une époque en pleine mutation.

Denis Diderot (1713-1784) s'est intéressé à l'œuvre dramatique selon plusieurs perspectives : opinions et indications sur la dramaturgie, création de pièces mettant ses théories en pratique, réflexion sur le jeu de l'acteur. Théoricien du «drame bourgeois» (*Entretiens sur le fils naturel* en 1757, *Discours sur la poésie dramatique* en 1758), il invite à porter sur scène des personnages, des situations et des actions inspirées des «conditions» bourgeoises (situations familiales conflictuelles, situations professionnelles problématiques). L'œuvre dramatique conçue par Diderot est destinée à toucher et émouvoir et les dénouements vertueux doivent édifier un public sensible aux messages moralisateurs.

H *Les Noces* contre la censure

Lorenzo Da Ponte (1749-1838) a rédigé ses *Mémoires* depuis son exil américain. Sa vie aventureuse l'a conduit d'Italie à Vienne, d'Allemagne en Angleterre, avant qu'il se marie et parte pour l'Amérique où il sera successivement épicier, libraire, fondateur d'université, etc. Il fit aussi beaucoup pour permettre la représentation d'opéras dans un pays puritain hostile à ce genre de spectacle.

Il nous rappelle dans cet extrait que c'est Mozart lui-même qui décida du choix du livret à un moment où la représentation de la pièce traduite en allemand venait d'être interdite au théâtre de Schikaneder (le futur producteur de *La Flûte enchantée*). Da Ponte retrace toutes les étapes qu'il lui a fallu franchir pour faire revenir l'empereur Joseph II sur sa décision. Il laisse aussi deviner l'enthousiasme avec lequel Mozart se met au travail. L'adaptation de Da Ponte a consisté à réduire les cinq actes en quatre. Il a ôté les passages les plus sulfureux (la scène du procès et le grand monologue de Figaro), réduit le nombre de personnages, mais a su conserver l'esprit de l'œuvre, ce que la musique de Mozart va confirmer et amplifier.

I Éloge de Rossini

Stendhal fut le premier biographe de Rossini, dont il avait pu très tôt goûter sur le sol italien les opéras avant qu'il ne vînt s'installer à Paris comme directeur du Théâtre-Italien en 1824. Stendhal invente ici une anecdote qui lui permet d'insister sur la rupture avec l'*opera buffa* traditionnel d'avant la Révolution et le paradoxe d'une musique conforme en apparence à la tradition mais qui, par son dynamisme, par son charme irrépressible, met en pièces les idées reçues et les conformismes. Rossini n'a évidemment jamais envoyé de lettre à Paisiello ! L'ironie mordante de Stendhal fustige la pédanterie qui détourne du plus élémentaire bon sens. Le plaisir sensuel de la musique est ici l'essentiel. Il pose le problème de la vraisemblance et demande à son lecteur de se laisser aller à la jouissance supérieure qu'il a lui-même éprouvée dans son pays de prédilection : l'Italie.

J Madeleine Milhaud librettiste

La longue vie de Madeleine Milhaud (1902-2008) lui a permis de côtoyer la plupart des grands créateurs du XX^e^ siècle. D'abord comédienne, elle fit partie de la troupe de Charles Dullin, travailla avec Louis Jouvet et Georges Pitoëff. C'est pour son entrée en scène dans une pièce de *commedia dell'arte* que Milhaud composa l'un de ses morceaux les plus célèbres : *Scaramouche*. Madeleine Milhaud fut régulièrement sollicitée pour mettre en scène des pièces de théâtre ou des opéras à Mills College en Californie (où la famille Milhaud trouva refuge pendant la Seconde Guerre mondiale, puis s'installa durablement) ou au Festival d'Aspen dans le Colorado. Sa connaissance de la scène, ses dons d'écrivain (elle est l'auteur de poèmes mis en musique par son époux et donnés d'abord comme textes anonymes) l'ont conduite à collaborer avec son mari à trois reprises (*Médée* en 1938, *Bolivar* en 1943, *La Mère coupable* en 1964-1965). Elle explique ici comment elle procède. En empruntant les phrases mêmes de l'auteur qu'elle adapte, elle cherche à permettre au musicien de laisser place à son inspiration. On peut souligner ici les caractéristiques de l'écriture musicale qui fait correspondre dans les ensembles les phrases qui doivent être entendues conjointement. Elle laisse aussi le moment de silence correspondant à la lecture de la lettre (moment qui n'existe pas dans le texte original de Beaumarchais) pour permettre un effet musical évoqué dans l'extrait choisi.

>> ACTIVITÉS

1 L'apparition de Figaro dans *Le Barbier de Séville* | docs A et B et doc +

Doc + • Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, acte I, scène 1

a. Comparez les apparitions de Figaro dans la pièce de Beaumarchais, dans l'opéra de Paisiello et dans celui de Rossini.
b. À la lecture des textes, repérez comment les librettistes ont « accommodé » le texte de Beaumarchais.
c. À l'écoute des deux passages, qu'observez-vous ? Étudiez les répétitions et le rythme induits par la musique.

2 Tirade et *aria* dans *Le Mariage de Figaro* | docs C et D

a. Comparez la scène 2 de l'acte I du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais (DOC C) à l'*aria* de Figaro dans la scène 2 de l'acte I des *Noces de Figaro* de Mozart (DOC D). Qu'a retenu Da Ponte du texte d'origine ? Pourquoi ?
b. Parmi les éléments passés sous silence, cherchez ce qui pouvait faire craindre les effets de la censure impériale et justifier la prudence du librettiste.
c. Qu'apporte l'utilisation du rythme du menuet dans la partition de Mozart ?

3 L'évolution du personnage de Figaro | docs A à E

a. Étudiez le rôle de Figaro dans chacun des extraits choisis. Comment retrouvez-vous la cohérence du personnage ? Quels sont les traits constants ?
b. Comment se marque le vieillissement du personnage ?

4 Écriture théâtrale et contraintes du librettiste | docs E, H et J

a. Reportez-vous à la scène 18 de l'acte IV de *La Mère coupable* de Beaumarchais. Qu'observez-vous en lisant le livret de l'opéra de Darius Milhaud (DOC E) ?
b. Comment la librettiste justifie-t-elle son travail (DOC J) ? Quels sont les effets attendus ?
c. Comment Da Ponte présente-t-il son travail (DOC H) ? À quelles contraintes est-il confronté ? Comment s'opère la collaboration avec Mozart ?

5 La comédie sérieuse | docs F et G

a. Quels sont, selon Beaumarchais et Diderot, les éléments qui permettent de définir le drame ?
b. Selon Beaumarchais, ce genre décrié jusque-là repose sur la conciliation de traits apparemment contradictoires : lesquels ?
c. On associe généralement la tragédie à l'aristocratie, la comédie au peuple et le drame à la bourgeoisie. Justifiez cette répartition.

6 Argumentation et ironie | doc I

a. Reconstituez l'argumentation de Stendhal.
b. Que cherche-t-il à démontrer ?
c. Quels sont les procédés de l'ironie dans le texte ? Sur quoi cette ironie porte-t-elle ?
d. Qui Stendhal cherche-t-il ridiculiser ?

© CNDP

Scènes virtuelles

Loin de sa réputation d'élitisme, le monde de l'opéra s'efforce d'élargir le cercle de ses initiés. Internet lui offre pour cela un formidable média.

> PAR MARIE-CHRISTINE CUVELIER, PROFESSEURE DOCUMENTALISTE

Parlant de l'opéra, La Bruyère écrivait dans ses *Caractères* : « Le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » Il y a certes un fossé entre l'écran d'un ordinateur et une scène d'opéra, mais cette sélection de sites vise à proposer sur ce sujet non seulement des mots, mais aussi des images – fixes et mobiles – et, naturellement, des sons.

1789-1939 L'HISTOIRE par l'image
RECHERCHE
THÉMATIQUE
CHRONOLOGIQUE
DÉTAILLÉE
Nouvelles études
Forum
Espace personnel
Utilisation des images
Lettre d'information
L'Opéra de Charles Garnier
Analyse de l'image
Interprétation
Victor NAVLET
Escalier de l'Opéra à Paris
1880
La construction du nouvel Opéra de Paris.
Décidée en 1858 pour remédier à la vétusté et à l'incommodité de la salle de la rue Le Peletier, la construction du nouvel Opéra de Paris fut le cœur d'une magistrale démonstration de l'urbanisme selon le Second Empire. Sous l'égide du baron Haussmann (préfet de la Seine de 1853 à 1870), l'édifice fut construit pour répondre aux luxueux plaisirs réclamés par le Tout-Paris et la cour impériale. En même temps, il devait être l'un des « phares » dont le baron parsema la capitale pour rythmer les nouvelles voies de circulation. Le quartier alentour fut alors totalement remodelé, faisant disparaître plusieurs hôtels particuliers du XVIIIe siècle.
Auteur : Nicolas COURTIN
Accueil | Plan du site | Aide | Mentions légales | Liens | Bibliographie | Lettre d'information | Contact

Quelques salles

• **L'Opéra de Lyon :** www.opera-lyon.com. S'il n'est pas le plus prestigieux, c'est néanmoins celui dont le site est le plus pédagogique. On y trouve en effet, dans la rubrique « Tout sur l'Opéra », plusieurs dossiers très bien conçus dont trois sont particulièrement intéressants : « Le bâtiment de l'Opéra » (historique de la salle, plans, maquettes etc.), « Qui fait quoi ? » (fiches sur les différents métiers de l'opéra) et « Le montage d'un opéra » (étapes de la réalisation d'un opéra).

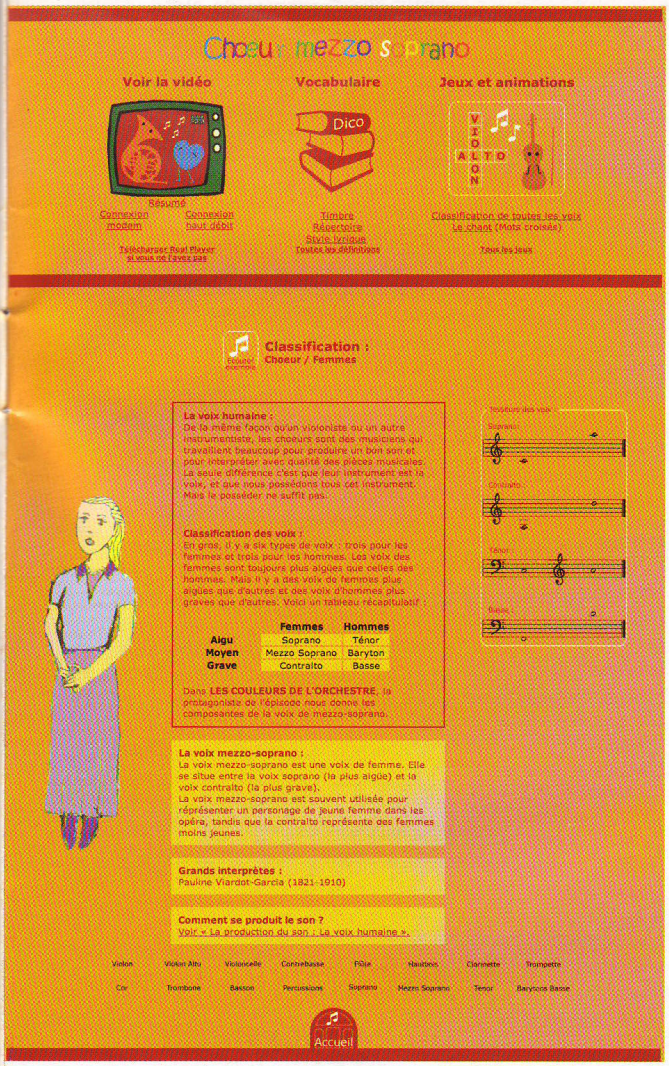
• **L'opéra de Paris.** Les plus curieux commenceront par lire, sur le site *L'Histoire en ligne* (www.histoire-en-ligne.com/spip.php?article115), une histoire de l'Opéra Garnier, depuis son ancêtre, la salle Louvois, jusqu'à l'Opéra Bastille. Mais c'est sur le site officiel de l'Opéra national de Paris (www.operadeparis.fr/visites/) que l'on découvrira les deux bâtiments, qui se partagent l'écran et l'occupent tout entier tour àtour. Après une présentation générale, on accède à une visite virtuelle en cliquant sur le lien puis sur chaque photographie proposée.

• **D'autres salles, en France et ailleurs.** Parmi les sites des autres Opéras, citons-en quelques-uns qui méritent une visite virtuelle, en raison de la qualité des images et des animations proposées : le très récent Opéra de Massy, en région parisienne (www.opera-massy.com) ; les deux plus illustres Opéras italiens, la Fenice de Venise (www.teatrolafenice.it) et la Scala de Milan (www.teatroallascala.org) ; le magnifique Opéra de Sydney, voir notamment « House map » et « Photo gallery » (www.sydneyoperahouse.com).

L'opéra d'hier et d'aujourd'hui

• **Les forums.** Particulièrement nombreux sur ce thème, ils permettent aux passionnés d'échanger dans le monde entier des informations sur l'actualité de l'opéra (concerts, enregistrements, parutions, etc.). Celui que nous vous proposons (www.forumopera.com) offre en outre, dans la rubrique « Dossiers thématiques », des notices détaillées sur les compositeurs, les œuvres et les artistes ainsi que sur des sujets comme la voix de ténor, l'opéra comique ou les monologues.

• **Les magazines en ligne.** *ResMusica*, « le quotidien de la musique classique » (www.resmusica.com), recommandé par de nombreux organismes de presse et festivals de musique, propose plusieurs dossiers consacrés à l'opéra. Certains concernent l'actualité, d'autres sont des dossiers de fond, comme cette « Petite histoire de l'opéra » qui constitue une approche déjà assez complète du sujet. *Musicologie*, la « gazette musicale » (www.musicologie.org), par son sérieux et son



▲ **Une encyclopédie musicale en ligne.** **Des explications et des jeux sur les voix sur le site *Les Couleurs de l'orchestre.***

◀ **L'opéra Garnier en peinture.** **Analyse de tableaux sur le site *L'Histoire par l'image.***

exhaustivité, est un site de référence. Outre les actualités de la musique (classique, mais pas seulement), il contient en effet l'une des plus grandes encyclopédies de la musique en ligne. Les articles extrêmement documentés comportent bibliographies, liens, discographie, partitions et iconographie. On citera enfin un site personnel, le *Magazine de l'opéra baroque* (http://pagesperso-orange.fr/ jean-claude.brenac/Operabaroque.htm). La page d'accueil, d'une extrême simplicité, ne laisse en rien présager l'étendue et la richesse du contenu. Bien plus qu'un magazine, c'est une somme imposante de fiches détaillées sur les œuvres, les compositeurs, les livrets, les librettistes, les rôles, les chanteurs..., chacune comportant commentaires, bibliographies, enregistrements, liens et illustrations. Une référence indispensable sur le sujet.

Activités pédagogiques

• **« 10 mois d'école et d'opéra »** : cet ambitieux projet né en 1991 de la collaboration entre l'Opéra de Paris et les académies de Paris Versailles Créteil et prioritairement destiné aux élèves de ZEP voit son accomplissement en 2008 avec l'élargissement de son activité à l'Europe. Deux sites permettent de découvrir cette opération.
Sur le site de l'Opéra de Paris (www.operadeparis.fr/Opera-Jeunes/10-mois) figurent les 31 projets 2008, qui concernent tous types de classes, de la maternelle au BTS. On y trouve aussi d'autres informations pratiques (ateliers, concours, etc.), notamment les dates des représentations qui vont clore, en décembre prochain, ce projet européen avec, sur le plateau de l'amphithéâtre, 100 jeunes élèves français, néerlandais, italiens et hongrois.
Le site de la classe opéra du collège Jean-Lurçat de Sarcelles (www.faurymusic.com/opera2/index.htm) a été réalisé dans le cadre de ce programme : Dans les cinq rubriques du menu, on découvre des photographies et des vidéos d'élèves commentées, des poèmes, des comptes rendus de spectacles, des fiches sur les métiers de l'opéra, des reportages, des jeux, etc. Une initiative audacieuse qui peut encourager les enseignants à développer des partenariats culturels en milieu défavorisé.
• **Pour les plus jeunes (école-collège).** Cap Canal, chaîne télévisée de l'éducation supervisée par Philippe Meirieu, propose un site adapté de la série *Les Couleurs de l'orchestre* (www.capcanal.com/couleurs/indexhtm.htm). Plusieurs rubriques concernent l'opéra : d'une part, une série de quatre fiches sur les chœurs avec exemples sonores, vidéos, définitions, jeux et animations ; d'autre part, un dossier sur «L'opéra et Verdi» présentant des analyses et des illustrations mais aussi mots croisés, QCM et textes à trous pour vérifier ses connaissances.
Sur le thème« La classe à l'Opéra », trois brochures bilingues éditées par le CRDP d'Alsace (dont une sur *Cosi fan tutte*) sont librement téléchargeables (www.crdp.strasbourg.fr/produits/cosi/index.php.
Le livret est conçu comme un ensemble de fiches consacrées non seulement à l'auteur et à son œuvre mais aussi aux métiers de l'opéra, aux voix, à la mise en scène, etc. La diversité des documents proposés (dessins, bandes dessinées, etc.) contribue à la qualité de ces brochures.
• **Pour les lycéens.** http://musique.ac-dijon.fr/bac2002/accueil.htm : une séquence pédagogique sur le *Don Giovanni* de Mozart proposée par un professeur d'éducation musicale, Luc Paganon, dans le cadre de la préparation au bac 2002. Le menu de la page d'accueil est simple, mais de nombreux liens hypertextes révèlent des commentaires qui permettent d'approfondir le sujet. Cette étude technique et précise sur l'œuvre, avec partitions et extraits audio, peut intéresser, outre les professeurs de musique, tous les mélomanes. http://etab.ac-montpellier.fr/musique/rc/spip.php?rubrique57 : en partenariat avec le ministère de l'Éducation nationale, Radio classique diffuse une série d'émissions musicales réalisées par des lycéens et disponibles en ligne. La page d'accueil donne accès aux archives des émissions , dont plusieurs sont consacrées à l'opéra (par exemple : « Les femmes dans les opéras de Mozart » ou « Rencontre avec *Lohengrin* de Wagner »). Une façon originale de sensibiliser les adolescents à la musique classique.

L'opéra au musée

Les musiciens ne sont pas les seuls artistes inspirés par l'opéra. Si Gaston Leroux a immortalisé le palais Garnier dans *Le Fantôme de l'Opéra*, quelques peintres en ont aussi fixé des images sur leur toile. Le site *L'Histoire par l'image* propose parmi les tableaux historiques analysés plusieurs œuvres contemporaines de la construction du Palais Garnier, notamment de Henri Fantin-Latour et d'Edgar Degas (www.histoire-image.org/histoire/opera/opera.html). Chaque tableau est commenté au travers de trois volets : le contexte historique, l'analyse de l'image et l'interprétation. •

1 OUVRAGES GÉNÉRAUX

- **BATTA Andras.** *Opéra : compositeurs, œuvres, interprètes.* Paris : Place des Victoires, 2005. 923 p.
- **BERNARDEAU Thierry, PINEAU Marcel.** *L'Opéra.* Paris : Nathan, 2000. 159 p.
- **BERTELÉ Antonio, TARDIF Jean-Pierre.** *Dictionnaire chronologique de l'opéra.* Paris : LGF, 1986. 731 p.
- **CANDÉ Roland de, BLANCHARD Roger.** *Dieux et divas de l'opéra.* Paris : Fayard, 2004. 836 p.
- **COLLOMB Michel** (sous la dir. de). *Voix et création au XXe siècle.* Paris : Honoré Champion, 1997. 321 p.
- **DULAC Philippe** (sous la dir. de). *Inventaire de l'opéra.* Paris : Encyclopœdia universalis, 2008. 575 p.
- **FENEYROU Laurent** (sous la dir. de). *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle.* Paris : Publications de la Sorbonne, 2003. 842 p.
- **FULCHER Jane F.** *Le Grand Opéra en France : un art politique 1820-1870.* Paris : Belin, 1988. 202 p. (coll. Modernités).
- **GÉFEN Gérard.** *Le Siècle de feu de l'opéra italien.* Paris : Le Chêne, 2000. 199 p.
- **HELLEU Laurence.** *Les Métiers de l'opéra.* Arles : Actes sud, 2005. 124 p.
- **KINTZLER Catherine.** *Poétique de l'opéra français : de Corneille à Rousseau.* Paris : Minerve, 2005. 486 p.
- **KINTZLER Catherine.** *Théâtre et opéra à l'âge classique : une familière étrangeté.* Paris : Fayard, 2004. 334 p.
- **KOBBÉ Gustave.** *Tout l'opéra, dictionnaire de Monteverdi à nos jours.* Paris : Robert Laffont, 1993. 958 p. (coll. Bouquins).
- **LACOMBE Hervé.** *Géographie de l'opéra au XXe siècle.* Paris : Fayard, 2007. 317 p.
- **LAMANTIA Frédéric.** *L'Opéra dans l'espace français.* Paris : éditions Connaissances et savoirs, 2005. 486 p.
- **LEIBOWITZ René.** *Histoire de l'opéra.* Paris : Buchet-Chastel, 1996. 445 p.
- **LEIRIS Michel, JAMIN Jean.** *Operratiques.* Paris : POL, 1992. 207 p.
- **ORREY Leslie, MILNES Rodney.** *Histoire de l'opéra.* Paris : Thames & Hudson, 1991. 252 p.
- **SABY Pierre.** *Vocabulaire de l'opéra.* Paris : Minerve, 1999. 259 p.
- **SCEMAMA Patrick, ROUSSEL Stéphane** (sous la dir. de). *L'Opéra au XXe siècle.* Paris : Textuel, 2007. 175 p.
- **SEGOND André.** *Divines divas.* Paris : Gallimard, 1993. 160 p. (coll. Découvertes).
- **SOMERSET-WARD Richard.** *Histoire de l'opéra.* Paris : La Martinière, 1998. 304 p.
- **TRANCHEFORT François-René.** *L'Opéra.* Tome 1 : *D'« Orfeo » à « Tristan » ;* tome 2 : *De « Tristan » à nos jours.* Paris : Le Seuil, 1980. (Coll. Points musique).
- **VAN Gilles de.** *L'Opéra italien.* Paris : PUF, 2000. 128 p. (coll. Que sais-je ?).
- **VILA Marie-Christine.** *Quatre siècles d'opéra.* Paris : Larousse, 2000. 311 p. (coll. Comprendre et reconnaître).
- **Collectif.** *Histoire de l'opéra en France.* Paris : Nathan, 2003. 191 p.

2 COMPOSITEURS

- **BANOUN Bernard.** *L'Opéra selon Richard Strauss : un théâtre et son temps.* Paris : Fayard, 2000. 577 p.
- **BEAUSSANT Philippe.** *Lully ou le Musicien du Soleil.* Paris : Gallimard, 1992. 890 p.
- **BEAUSSANT Philippe.** *Le Chant d'Orphée selon Monteverdi.* Paris : Fayard, 2002. 207 p.
- **CABOURG Jean.** *Guide des opéras de Verdi.* Paris : Fayard, 1990. 1 283 p.
- **LUSSATO Bruno, NIGGLI Marina.** *Voyage au cœur du « Ring » : encyclopédie.* Paris : Fayard, 2005. 832 p.
- **MASSIN Brigitte.** *Guide des opéras de Mozart.* Paris : Fayard, 1991. 1 005 p.
- **PARADIS Annie.** *Mozart : L'opéra réenchanté.* Paris : Fayard, 1999. 397 p.
- **PAZDRO Michel, CABOURG Jean.** *Guide des opéras de Wagner.* Paris : Fayard, 1988. 894 p. (coll. Les indispensables de la musique).
- **PICARD Timothée.** *Wagner, une question européenne.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. 550 p. (coll. Interférences).
- **TUBEUF André.** *Richard Strauss ou le Voyageur et son ombre.* Arles : Actes sud, 2004. 160 p. (coll. Classica).

3 ARCHITECTURE

- **ANDREU Paul.** *L'Opéra de Pékin : le roman d'un chantier.* Paris : Le Chêne, 2007. 237 p.
- **BEAUVERT Thierry, PAROUTY Michel.** *Les Temples de l'opéra.* Paris : Gallimard, 1990. 128 p. (coll. Découvertes).
- **CHARLET Gérard.** *L'Opéra de la Bastille.* Paris : Le Moniteur/Electa, 2007. 163 p.
- **FONTAINE Gérard.** *L'Opéra de Charles Garnier.* Paris : Monum/Éditions du Patrimoine, 2000. 144 p.
- **FORSYTH Michael.** *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur du XVIIe siècle à nos jours.* Liège : Pierre Mardaga, 1987. 247 p.
- **FROMONOT Françoise.** *Jørn Utzon et l'opéra de Sydney.* Paris : Gallimard, 1998. 240 p. (coll. Documents d'architecture).

4 POUR LA JEUNESSE

- **CRÉAC'H Pierre.** *Le Silence de l'opéra.* Paris : Sarbacane, 2007. Album-CD à partir de 8 ans. Thèmes : Opéra Garnier, air d'opéra.
- **FÉRET-FLEURY Christine, FRONTY Aurélia.** *Cendrillon.* Paris : Gallimard Jeunesse, 2006. Album-CD à partir de 6 ans. Thèmes : conte de fées, livret d'opéra, Rossini.
- **GERMAIN Alain.** *Fantômes d'Opéra.* Paris : Bayard jeunesse, 2004. Roman à partir de 10 ans. Thèmes : Opéra Garnier, Gaston Leroux, enquête, fantôme.
- **GUIBERT Françoise de, NOVI Nathalie.** *La Callas : une invitation à l'opéra.* Paris : Didier Jeunesse, 2007. Livre-CD à partir de 7 ans. Thèmes : Maria Callas, opéra, musiciens.
- **HUMANN Sophie, DEGANS Claire.** *Didon et Enée.* Arles : Actes sud junior, 2006. (Coll. Les musiques enchantées). Album-CD à partir de 8 ans. Thèmes : Henry Purcell, légende, musique lyrique, air d'opéra.
- **HUMANN Sophie, GAUTREY Raphaël.** *Le Barbier de Séville.* Arles : Actes sud junior, 2004. Album-CD à partir de 7 ans. Thèmes : opéra, Séville, Rossini.
- **KAKON Pol Serge, PUYBARET Eric.** *L'Opéra Plouf.* Paris : Flammarion, 2007. (Coll. Albums du Père Castor). Album-CD à partir de 7 ans. Thèmes : conte musical, monde sous-marin.
- **KERLOC'H Jean-Pierre, NOVI Nathalie.** *La Flûte enchantée.* Paris : Didier jeunesse, 2003. Album / CD audio à partir de 5 ans. Thèmes : conte, opéra, Mozart.
- **LANDOWSKI Marcel, GRIPARI Pierre, PERRIN Clorilde.** *La Sorcière du placard aux balais.* Paris : Gallimard Jeunesse, 2005. Album-CD à partir de 6 ans. Thèmes : opéra pour enfants, sorcière.
- **PINGUILLY Yves.** *L'assassin connaît la musique.* Paris : Nathan jeunesse, 2006 (Coll. Nathan poche Policier). Roman à partir de 12 ans. Thèmes : opéra, crime, enquête.

5 AU CATALOGUE DU SCÉRÉN

www.sceren.fr

- **DELVEDIE Jean-Marie.** *« La Flûte enchantée » de W. A. Mozart en classe d'allemand.* CRDP du Languedoc-Roussillon, 1998. 138 p. Réf. 340PC931.
- **JARRY-PERSONNAZ Hélène.** *De bouche à oreilles.* 1 DVD vidéo + 1 livret. Paris : CNDP, 2004. Réf. 755B0609.
- **JARRY-PERSONNAZ Hélène.** *Wolfi.* 1 DVD vidéo + 1 livret. Versailles : CRDP de l'académie de Versailles, 2003, Paris : CNDP, 2003. Réf. 7800L321.
- **SOULET Jean.** *Côté coulisses avec « Les Noces de Figaro ».* 1 DVD vidéo + 1 livret 44 p. Montpellier, CRDP de l'académie de Montpellier, 2007. Réf. 340DV011.
- **« Accordons nos violons : l'opéra ».** *C'est pas sorcier,* nº 20. 1 VHS + 1 livret. Paris : CNDP, 2002 / France 3, 2002/RIFF International Production, 2002. Réf. 755B0343.
- **« La Voix ».** *Cahiers philosophiques,* nº 109, avril 2007. 128 p. Paris : CNDP, 2007. Réf. 755A2696

TDC

- « L'espace théâtral », nº 780, 15 sept. 1999.
- « Chants du monde », nº 820, 15 sept. 2001.
- « La scénographie », nº 837, 1er juin 2002.
- « Berlioz le visionnaire », nº 849, 1er fév. 2003.
- « Mozart », nº 919, 1er sept. 2006.